Greil Marcus

Rastros de carmín

Una historia secreta del siglo XX

Traducción de Damián Alou

EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:
Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century
Harvard University Press
Cambridge, Massachusetts, 1989

Portada:
Julio Vivas
Ilustración de Gwen Frankfeldt (de la edición original)

cultura Libre
© Greil Marcus, 1989

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1993
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 84-339-1365-4
Depósito Legal: B. 8527-1993

Printed in Spain

Libergraf, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

A John Rockwell,
que me puso en camino.

Al Firesign Theater
y al Circo Volante de Monty Python,
que me ayudaron en mi travesía.

PRÓLOGO

Desde el interior de un salón de té londinense, dos damas bien vestidas miran con ligero desdén la figura que hay fuera, bajo la lluvia. «¡Es ese viejo desastrado del silbato de hojalata!», dice una. Con un viejo sombrero de fieltro de ala ancha hundido hasta los ojos, el hombre intenta hacerse oír. «¡Soy el Anticristo!» Las palabras de la viñeta en donde Ray Smith narra la crónica de las aventuras de Monty Smith, el que fuera profeta del pop y que aspira a volver a serlo, rezan: «Ya han pasado diecisiete largos años desde que Monty surgiera de la nada ante la tienda Sex'n' Drugs de Malcolm MacGregor.»

Hace ya bastantes años, pero mientras escribo esto los primeros momentos de Johnny Rotten en «Anarchy in the U.K.» (Anarquía en el Reino Unido) –un imparable terremoto de carcajadas, un grito ahogado, a continuación una tromba de palabras que de algún modo se distinguen de todas las burradas y se aposentan en las calles de la ciudad:

SOY UN ANTICRISTO–

siguen siendo más potentes que cualquier otra cosa que yo conozca. Al escuchar ahora el disco –al escuchar la manera en que Johnny Rotten desgarra sus versos y luego aúlla los pedazos al mundo; al recordar la arrolladora sonrisa que exhibía al cantar– un escalofrío me recorre la espalda, mi cráneo empieza a sudar y tengo que dejar de escuchar. «Cuando escuchas a los Sex Pistols, "Anarchy in the U.K.", "Bodies" (Cuerpos) y canciones como ésas –dijo una vez Pete Townshend, de los Who–, lo que de inmediato te sorprende es que *esto está sucediendo realmente.*» He ahí un tipo con la cabeza sobre los hombros, que ahora mismo te está diciendo algo que *sinceramente* cree que está ocurriendo en el mundo, y te lo dice con verdadera virulencia y verdadera pasión. Te llega, y te asusta..., te hace sentir incómodo. Es como si alguien te dijera: «¡Vienen los alemanes! ¡Y no hay manera de detenerlos!»

No es más que una canción pop, un éxito de antes y de siempre, un artículo de consumo barato, y Johnny Rotten no es nadie, un delincuente anónimo cuyo mayor éxito, antes de aquel día de 1975 en que fue visto en la tienda de Malcolm McLaren en King's Road, Londres, había sido irritar de vez en cuando a los transeúntes. Es una broma..., y aun así, la voz que la transmite permanece como algo nuevo en el rock'n'roll, que es lo mismo que decir como algo nuevo en la cultura popular de posguerra: una voz que renegaba de todos los hechos sociales, y que al negarlos afirmaba que todo era posible.

Permanece porque el rock'n'roll aún no la ha superado. Nada similar se había oído anteriormente, y nada similar se había oído desde entonces, aunque durante una época, una vez oído, esa voz pareció estar disponible para cualquiera que tuviese el valor de utilizarla. Durante un tiempo, como por arte de magia –la magia del pop, mediante la cual la relación de ciertos hechos sociales con ciertos sonidos crea símbolos irresistibles de la transformación de la realidad social–, esa voz funcionó como un nuevo tipo

de libertad de expresión. En incontables nuevas gargantas se dijeron incontables cosas nuevas. No se podía encender la radio sin que te sorprendieran; ni apenas mirar a tu alrededor.

Hoy en día esas viejas voces suenan tan conmovedoras y temibles como siempre, en parte porque existe una cualidad irreductible en sus demandas, y en parte porque permanecen suspendidas en el tiempo. Los Sex Pistols eran una propuesta comercial y una conspiración cultural; habían sido lanzados para transformar el negocio musical y sacar dinero de esa transformación, pero Johnny Rotten cantaba para cambiar el mundo. Al igual que todos aquellos que durante un tiempo encontraron sus propias voces en la suya. En esa breve obra que dejaron tras de sí es posible oír cómo sucedió. Al escuchar puedes oírte responder: «Esto está sucediendo realmente.» Pero las voces permanecen suspendidas en el tiempo porque eres incapaz de volver la vista atrás y decir: «Esto sucedió.» Según los patrones de guerra y revoluciones, el mundo no cambió; volvemos la vista atrás desde una época en la que, tal como lo expresó Dwight D. Eisenhower, «las cosas son más como ahora de lo que lo han sido nunca». En contraste con las demandas absolutas tan brevemente generadas por los Sex Pistols, nada cambió. La sorpresa transmitida por las demandas de la música hace que sea sorprendente el hecho de que algo tan aparentemente consumado pudiera, finalmente, pasar casi desapercibido en el mundo de los acontecimientos. «Esto no estaba sucediendo realmente.» La música busca cambiar la vida; la vida sigue; la música queda atrás; eso es lo que queda para que podamos hablar de ello.

Los Sex Pistols abrieron una brecha en el mundo del pop, en la pantalla de los presupuestos culturales admitidos que rigen lo que uno espera oír y cómo se espera que uno responda. Puesto que los presupuestos culturales admitidos son proposiciones hegemónicas acerca del modo en que se supone que funciona el mundo –estructuras ideológicas percibidas y experimentadas como hechos naturales–, la brecha en el mundo del pop se abrió al ámbito de la vida cotidiana, el medio en donde, al hacer el viaje al trabajo, la labor cotidiana en casa o en la fábrica o en la oficina o en las galerías comerciales, yendo al cine, comprando comestibles, comprando discos, mirando la televisión, haciendo el amor, conversando, no conversando, o haciendo listas de qué es lo próximo que hay que hacer, la gente vivía realmente. Juzgado según lo que le exigía al mundo, un disco de los Sex Pistols tenía que cambiar el modo en que una persona llevaba a cabo su

viaje al trabajo; es decir, el disco tenía que relacionar ese acto con todos los demás, y luego cuestionar esa empresa como globalidad. De esta forma el disco cambiaría el mundo.

Elvis Costello recordaba cómo había ocurrido todo eso, cómo había ocurrido todo eso en el pasado, cuando él aún era Declan McManus, un operador de ordenadores que esperaba el tren que le llevaría al centro de Londres. Era el 2 de diciembre de 1976; el día después de que los Sex Pistols aparecieran en un programa de variedades y entrevistas de televisión para promocionar el disco que iba a cambiar el mundo: «Dios, ¿viste a los Sex Pistols por la tele ayer por la noche? De camino al trabajo, estaba en el andén, era por la mañana, y todos los viajeros leían los periódicos, en cuyos titulares aparecían los Sex Pistols... y habían dicho A TOMAR POR CULO en televisión. Era como si hubiese ocurrido la cosa más terrible del mundo. Sin duda es un error confundirlo con un importante acontecimiento en la historia, pero fue una mañana gloriosa, sólo de oír cómo la presión arterial de la gente subía y bajaba a causa de eso.» Era un viejo sueño convertido en realidad: como si los Sex Pistols, o uno de sus nuevos fans, o los viajeros que había junto a él, o la propia televisión, hubiesen redescubierto felizmente una fórmula ideada en 1919 en Berlín por un tal Walter Mehring, y luego puesto a prueba esa fórmula prestando atención al menor detalle, palabra por palabra a excepción del nombre del juego:

???Qué es DADAyama???
DADAyama es
ser alcanzado desde las estaciones de ferrocarril sólo por un doble salto mortal
Hic salto mortale /
Ahora o nunca /
DADAyama hace
hervir la sangre igual que
enfurece a la multitud
en ese crisol de razas /
(en parte un ruedo de toreo-en parte un mitin del Frente Rojo-en parte de la Asamblea Nacional)...
medio níquel de oro-medio níquel de hierro plateado
más valor del excedente
$\frac{\infty}{\infty}$ = Vida cotidiana

Al hacerse eco el uno del otro a través de medio siglo, Costello y Mehring traen a colación la pregunta que da forma al libro:

es un error confundir la aparición de los Sex Pistols con un importante acontecimiento en la historia. Pero ¿qué es la historia a fin de cuentas? ¿Es simplemente una cuestión de acontecimientos que dejan tras de sí esas cosas que pueden ser pesadas y calibradas –nuevas instituciones, nuevos mapas, nuevos dirigentes, nuevos ganadores y perdedores–, o es también el resultado de algunos momentos que parecen no dejar nada detrás, nada excepto el misterio de espectrales relaciones entre personas separadas por una gran distancia espacial y temporal, pero que de algún modo hablan el mismo lenguaje? Para establecer una rebuscada ruptura, ¿por qué tanto Mehring como Costello se encuentran hablando de andenes de tren y de presión arterial? El azar de que aparezcan palabras específicas en común es un accidente, pero podría sugerir una verdadera afinidad. Los dos están hablando de lo mismo, buscando palabras para provocar una rebuscada ruptura; pero puede que no se trate en absoluto de un accidente. Si el lenguaje que hablan, el impulso que expresan, posee su propia historia, ¿no podría ser que ambos estuvieran contando un relato distinto del que hemos estado oyendo durante toda nuestra vida?

LA CUESTIÓN

La cuestión es demasiado extensa como para abordarla ahora; hay que dejarla de lado, permitir que adquiera su propia forma. Lo que deja tras de sí es música; al escuchar ahora los discos de los Sex Pistols, no parece un error confundir esa coyuntura con un importante acontecimiento en la historia. Al escuchar «Anarchy in the U.K.» y «Bodies», y el disco *This Year's Model* de Elvis Costello, y a los Clash de «Complete Control», o «Boredom» de los Buzzcoks, «Oh Bondage Up Yours!» de X-ray Spex y su disco *Germfree Adolescents*, «Wake Up» de Essential Logics, «Fairytale in the Supermarket» de los Raincoats, *Chairs Missing* de los Wire, «Never Been in a Riot» de los Mekons, «An Ideal for Living» y *Unknown Pleasures* de Joy Division, «Once Upon a Time in a Living Room» de las Slits, «At Home He's a Tourist» y «Return the Gift» de Gang of Four, «Kerb Crawler» de Au Pairs, «Ü» de Kleenex y (después de que Kimberly-Clark obligara a la banda a cambiar de nombre) «Split» y «Eisiger Wind» de Liliput, a los Adverts en su disco *Crossing the Red Sea with the Adverts* (en la funda del disco, una mancha de

color alrededor de un collage de fotos de un complejo de viviendas de protección oficial y una cartelera blanca con las palabras «Tierra de Leche y Miel» en letra de imprenta: el sonido era milenario desde el principio, y con seguridad conducía al oyente a la tierra prometida, o a pasar cuarenta años en el desierto)... al escuchar ahora, y al escuchar especialmente *The Roxy London WC 2 (Jan-Apr 77)*, un disco en directo de muy baja calidad donde tras un fondo de charla de sobremesa y cristales que se rompen uno puede oír a varios grupos de oradores que, antes de que Johnny Rotten se anunciara a sí mismo como un Anticristo, no habían existido ni siquiera en las mentes de quienes los fabricaron; al escuchar su obra relativamente breve, ahora exiliada a las papeleras, a los anaqueles de ofertas, a las tiendas de coleccionistas o a los baratillos, tengo una sensación de reverencia y respeto ante lo buena que era esa música, ante lo irreductible que sigue siendo.

Lo que sigue siendo irreductible de esta música es su deseo de cambiar el mundo. Es un deseo sencillo y patente, pero se inscribe en una historia que es infinitamente compleja, tan compleja como la interacción de los gestos cotidianos que describen la manera en que el mundo funciona. El deseo comienza con la exigencia de vivir no como un objeto sino como un sujeto de la historia –de vivir como si de hecho algo dependiera de las acciones de uno–, y esa exigencia se abre a una calle libre. Al maldecir a Dios y al Estado, al trabajo y el ocio, al hogar y la familia, al sexo y el juego, al público y a uno mismo, durante un breve tiempo la música hizo posible experimentar todas estas cosas como si no se tratase de hechos naturales sino de estructuras ideológicas: cosas que alguien ha hecho y que consecuentemente pueden ser alteradas, o incluso eliminadas. Fue posible ver estas cosas como chistes malos, y la música entró en escena como un chiste mucho mejor. La música surgió como un no que luego se convirtió en un sí, a continuación en no y luego otra vez en sí: nada es cierto excepto nuestra convicción de que el mundo que se nos pide que aceptemos es falso. Si nada es cierto, todo es posible. En el mundo del pop, un ámbito que la sociedad mantiene en libertad tanto para generar símbolos como para eliminarlos, en el único medio en el que un don nadie como Johnny Rotten tuvo una oportunidad de ser oído, todas las reglas se desmoronaron. En un tono que la música pop jamás había producido, se oyeron exigencias que esa misma música jamás había expresado.

Debido a las absurdas proclamas de Johnny Rotten –en cierto sentido fue, desde el primer segundo grabado en disco, un viejo

desarrapado en medio de la lluvia intentado expulsar sus enloquecidas palabras («Quiero destruir a los transeúntes», grazna el Anticristo, leyendo su manchado folleto; evitas toparte con ese vagabundo)–, los adolescentes aullaban filosofía; los criminales hacían poesía; las mujeres desmitificaban lo femenino; una simpática chica judía llamada Susan Whitby se rebautizaba Lora Logic y ocupaba el escenario del Roxy en medio de una neblina de violencia y confusión. Todo el mundo aullaba por encima de la melodía, por encima de la rima, de la armonía, del ritmo, de la percusión, hasta que el aullido se convertía en el primer principio del discurso... y a veces en el último. Viejos juramentos, que transmitían maldiciones olvidadas, las cuales contenían deseos ocultos, eran prensados en discos de vinilo de catorce centímetros de diámetro con la apuesta de que alguien los escucharía, de que alguien sería capaz de descifrar los códigos que los propios hablantes ignoraban que estaban transmitiendo.

Comienzo a preguntarme de dónde procedía esa voz. En cierto momento, que se inicia a finales de 1975, en cierto lugar –Londres, luego a lo largo y ancho del Reino Unido, luego en lugares y ciudades del mundo entero– tiene lugar una negación de todos los hechos sociales, que conlleva la afirmación de que cualquier cosa es posible. «Vi a los Sex Pistols –dijo Bernard Sumner, de Joy Division (posteriormente, tras el suicidio del cantante, miembro de New Order)–. Eran horribles. Y me parecieron grandiosos. Yo quería ponerme en pie y ser horrible también.» Los miembros de los Sex Pistols se burlaban de sí mismos, denunciaban a sus antepasados y escupían sobre el público, que a su vez escupía sobre ellos. Comencé a preguntarme de dónde procedían aquellos gestos. En última instancia no se trataba sino de afirmación artística, pero tales afirmaciones, comunicadas y recibidas en cualquier forma, son escasas. Yo sabía mucho de rock'n'roll, pero no sabía nada de *aquello*. Aquellos gestos y aquella voz, ¿no venían de ningún sitio o los había provocado algo? Y si algo los había provocado, ¿qué era?

UN VEINTEAÑERO

Un veinteañero permanece de pie ante un micrófono, y, tras declararse un demonio devastador, procede a arremeter contra

todo lo que le rodea... reduciéndolo a escombros. Reniega con una carcajada de los principios de su sociedad, luego pulsa las cuerdas de la historia de su sociedad con un cambio de vocales tan violento que lo que produce es placer en estado puro. Reduce los frutos de la civilización occidental a una serie de siglas de guerrillas y la agradable y verde tierra de Inglaterra a una manzana de viviendas de protección oficial. «Poseemos una arquitectura tan banal y tan destructiva del espíritu humano que ir andando a trabajar es en sí mismo una experiencia deprimente. Las calles dan vergüenza de tan sucias y llenas de desperdicios, el cemento está cuarteado por la lluvia, las paredes cubiertas de pintadas y los huecos de las escaleras de los experimentos de ingeniería social llenos de mierda y de yonquis. Nadie sale de su habitación. No hay el menor sentido comunitario, de modo que los viejos mueren solos y desesperados. Nuestra calidad de vida está descendiendo...» Lo anterior no fue dicho por Johnny Rotten mientras grababa «Anarchy in the U.K.» en 1976, sino por *san* Bob Geldof (primer finalista en el premio Nobel de la Paz de 1986 debido a su labor para combatir el hambre en África mediante la organización de conciertos de música pop) al repetir la crítica social de «Anarchy in the U.K.» en 1985. Reducido a un virulento guiso, esto era lo que decía la canción..., sólo que cuando la interpretaban los Sex Pistols lo que se oía no eran lamentos, sino alegría.

Éste es el eme pe ele a
o éste es el u de a
o éste es el i erre a
creía que era el u ka
o simplemente
otro
país
¡otra junta de inquilinos!

Era el sonido de la ciudad desmoronándose. En ese ruido medido y deliberado, en el que las palabras tropezaban unas con otras a tal velocidad que era casi imposible distinguirlas, uno podía darse cuenta de que los hechos sociales comenzaban a resquebrajarse: cuando Johnny hacía sonar sus erres era como si hiciera rechinar los dientes. Se trataba de un código que no había por qué descifrar. ¿Quién sabía lo que era el MPLA y a quién le importaba? Sonaba divertido hacer naufragar el mundo. Era como sentirse libre. Era la libertad, después de oír las noticias de que

una adolescente de San Diego llamada Brenda Spencer había disparado una arma en su escuela y matado a tres personas sólo porque no le gustaban los lunes, de escribir una canción celebrando el acontecimiento... tal como hiciera una vez Bob Geldof.

«I Don't Like Mondays» (No me gustan los lunes) fue un éxito; en los Estados Unidos pudo haber llegado al número uno, excepto que reemplazó el derecho que tenía Brenda a un juicio justo. Una lástima... ¿acaso no era una canción como «I Don't Like Mondays» de lo que trataba el «punk», que es como sería denominada la música supuestamente nihilista generada por los Sex Pistols? En el curso de una entrevista, la versión de Bob Geldof de «Anarchy in the U.K.», al igual que las explicaciones que Johnny Rotten ofrecía a los entrevistadores en 1976 y 1977, resulta perfectamente racional: en la entrevista, tanto el comecarne de Johnny como *san* Bob evocan las palabras del surrealista Luis Buñuel, quien, señala Pauline Kael, «se refirió a aquellos que alababan *Un Chien andalou* como un hatajo de imbéciles que encuentran bonita o poética la película cuando fundamentalmente es una llamada apasionada y desesperada al asesinato».

Es una cuestión de nihilismo, y «Anarchy in the U.K.», podría pensar algún fan, era algo distinto: una travesura negativista. «"Anarchy in the U.K." es una afirmación de autonomía, de independencia absoluta, de hazlo por ti mismo», dijo el mánager de los Sex Pistols, Malcolm McLaren, y fuese lo que fuera lo que eso significaba (¿hacer tú mismo el qué?), no se trataba de nihilismo. Nihilismo es no creer en nada y tener el deseo de convertirse en nada: el olvido es la pasión que impera. Su mejor descripción es *Tulsa*, de Larry Clark, sus recuerdos fotográficos de los jóvenes de principios de los años sesenta, pinchándose speed hasta morir en lugar de convertirse en lo que ya parecían: una versión local de Charley Starkweathers y Caril Fugates. El nihilismo es capaz de encontrar una voz en el arte, pero jamás satisfacción. «Esto no es un juego, Larry –le dijo uno de sus colegas de la aguja después de haberle tomado demasiadas fotos–. Ésta es la jodida vida real.» «De modo que había otras personas que no creían que fuera un juego –recordaba Clark años más tarde–, pero yo sí lo creía...», aunque él hubiera participado utilizando el cronómetro del obturador de una cámara de fotos para bombear la sangre en su propio brazo.

El nihilismo significa cerrar el mundo alrededor del propio

impulso que lo autoconsume. La negación es el acto que haría evidente para cualquiera que el mundo no es lo que parece, pero sólo cuando es tan implícitamente completo, el acto deja abierta la posibilidad de que el mundo pueda llegar a no ser nada, de que el nihilismo y la creación puedan ocupar ese terreno súbitamente despejado. El nihilista, no importa a cuántas personas él o ella pueda matar, es siempre un solipsista: nadie existe excepto el actor, y sólo los motivos del actor son reales. Cuando el nihilista aprieta el gatillo, abre la llave del gas, prende fuego, se inyecta en la vena, el mundo acaba. La negación es siempre política: asume la existencia de otras personas, les da el ser. Y, aun así, las herramientas que el negativista parece obligado a utilizar –violencia real o simbólica, blasfemia, disipación, desprecio, ridículo– son intercambiables con las del nihilista. Como negación, «Anarchy in the U.K.» podría traducirse racionalmente en entrevistas: intentando probar que el mundo no es lo que parece, el negativista reconoce ante los demás que el mundo es como parece. Pero por la época de «Holidays in the Sun», el cuarto y último single de los Sex Pistols, aparecido en octubre de 1977, sólo once meses después de «Anarchy in the U.K.», no se ofrecía ninguna de estas traducciones, ni tampoco era posible.

POR ENTONCES

Por entonces aparecían incontables grupos de oradores que sacaban a relucir exigencias imposibles, y los Sex Pistols habían sido prohibidos en todo el Reino Unido. Haciendo ondear la ensangrentada camisa de la decencia pública, e incluso de la seguridad pública, los funcionarios de las ciudades cancelaron sus espectáculos; cadenas de tiendas se negaban a vender sus discos. Retirando «Anarchy in the U.K.» del mercado justo cuando estaba llegando a su público, EMI, la primera casa discográfica de los Sex Pistols, se deshizo de ellos después del «a tomar por culo» televisado que tanto entusiasmó a Declan McManus, reclamó los discos y los quemó. Los obreros patriotas se negaron a tocar «God Save the Queen», el siguiente single, una algarabía de tres minutos contra las bodas de plata de Elizabeth II; A&M, el segundo sello discográfico del grupo, destruyó las pocas copias que se hicieron. Finalmente editado en Virgin, la tercera casa discográfica de los Sex Pistols, «God Save the Queen» fue borrado de la lista de la BBC, y llegó al número uno del hit parade como una casilla en blanco, creando así una extraña situación por la cual el disco más popular de país se convertía en algo ilegal. La prensa provocó un estado de pánico moral a fin de vender más periódicos, pero pronto el pánico pareció real: los Sex Pistols fueron denunciados en el Parlamento como una amenaza para el sistema de vida británico, los socialistas los tildaron de fascistas, y los fascistas de comunistas. A Johnny Rotten lo cogieron en la calle y lo pincharon con una navaja; otro miembro de la banda fue perseguido y golpeado con una barra de hierro.

El grupo mismo que se había convertido en algo ilegal. A finales de 1975, cuando los Sex Pistols aparecieron por primera vez, echando a perder el concierto de otro grupo y haciéndose con el protagonismo del acto de apertura, el enchufe fue desconectado después de diez minutos; ahora para tocar en público se veían obligados a aparecer en secreto, bajo un nombre falso. La misma vacuidad del terreno que habían despejado –la multiplicación de nuevas voces procedentes de abajo, la intensificación de los improperios por parte de los de arriba, la lucha de ambos bandos por poseer ese terreno súbitamente despejado– les había empujado hacia la autodestrucción, hacia el silencio de todo ruido nihilista.

Estuvo allí desde el principio..., una posibilidad, uno de los callejones que conducían a una vía libre. Había un agujero negro en el corazón de la música de los Sex Pistols, una obcecada lujuria por destruir los valores con los que nadie se podía sentir cómodo, y ése fue el motivo por el que, desde el principio, Johnny Rotten fue quizá el único cantante verdaderamente aterrador que ha conocido el rock'n'roll. Pero en última instancia el terror tenía un nuevo molde: ciertamente nadie ha recorrido todavía hasta el final el camino de «Holidays in the Sun», y probablemente nadie lo hará jamás.

Habían comenzado como si fuesen detrás de un proyecto: en «Anarchy in the U.K.» habían maldecido el presente, y en «God Save the Queen» habían maldecido el pasado con una blasfemia tan dura que también arrastraba el futuro: «NO HAY FUTURO»...

NO HAY FUTURO
NO HAY FUTURO
NO HAY FUTURO PARA TI
NO HAY FUTURO

NO HAY FUTURO
NO HAY FUTURO
NO HAY FUTURO PARA MÍ,

así rezaba el mordaz sonsonete a medida que la canción acababa. «¡No hay futuro en el sueeeeeeñññño de Inglaterra!»: el sueño de Inglaterra acerca de su glorioso pasado, tal como está representado por la reina, la «idiota», la principal atracción turística de la nación, eje de una economía basada en nada, salvaguarda de la comezón colectiva de Inglaterra por la amputación de su imperio. «Nosotros somos el futuro», vociferaba Johnny Rotten, y nunca sonó más como un criminal, un paciente huido del psiquiátrico, un troglodita: «Tu futuro.» Retratados en la prensa como heraldos de un nuevo movimiento juvenil, con «God Save the Queen» los Sex Pistols lo negaron; todo movimiento juvenil se presenta como un préstamo para el futuro, e intenta hacer valer su derecho de retención por anticipado, pero cuando no hay futuro todos los préstamos quedan cancelados.

Los Sex Pistols fueron posteriormente algo más que una entrada en la siguiente edición revisada de un texto de sociología acerca de las subculturas juveniles de la posguerra británica... y quizá podríamos ver cuánto es ese algo más en un fragmento que formaba parte del collage que había en la contraportada del primer disco de los Clash, «White Riot»/«1977»: «Que hay, quizá, *cierta* tensión en la sociedad, en el momento en que la abrumadora presión conduce a la industria a su paralización o fomenta las barricadas en las calles años después de que los liberales hayan despachado esa idea como "romanticismo anticuado"», había escrito alguna persona sin identificar en alguna época sin identificar. «El periodista inventa la teoría de que esto constituye una colisión *(clash)* de generaciones. La juventud, después de todo, no es un estado permanente, y una colisión de generaciones no es tan fundamentalmente peligrosa para la capacidad de gobierno como podría serlo una colisión entre dirigentes y subordinados.» De modo que era eso lo que los Sex Pistols perseguían: una colisión entre dirigentes y subordinados. En cuanto que segunda banda punk de Londres, el proyecto pop de los Clash fue siempre dotar de sentido a los acertijos de los Sex Pistols, y eso tenía sentido... sólo que una sola audición del «God Save the Queen» disolvía todo el sentido que pudiese tener.

El hastiado disgusto en la voz de Johnny Rotten («Amamos a nuestra Reina / Lo digo en serio, tío / Dios *salve*...», ése era el

final del verso), la cegadora intransigencia de la música, tan intensa que convertía la intransigencia en una autojustificación, rodeándolo todo de un nuevo valor: como sonido, «God Save the Queen» insinuaba exigencias que ningún tipo de gobierno podrá satisfacer jamás. «Dios *salve*...», la entonación afirmaba que no existía nada parecido a la salvación. Un rasgueo de guitarra partía en dos la canción y a cualquiera que la escuchase.

¿Qué quedaba entonces? La mistificación, quizá: con «Pretty Vacant», su tercer single, los Sex Pistols habían alzado de sus tumbas a los lollardos[1] después de cientos de años de olvido, portadores de la antigua herejía británica que equiparaba pecado con trabajo, rechazando a ambos. El trabajo, decía la Biblia, era el castigo de Dios por el Pecado Original, pero ésa no era la Biblia de los lollardos. Éstos decían que Dios era perfecto, que los hombres y las mujeres eran creación de Dios y que por serlo eran perfectos y no podían pecar, excepto contra su propia naturaleza perfecta mediante el trabajo, entregando la autonomía que Dios le había concedido a las reglas de los poderosos, a la mentira de que el mundo había sido hecho para otra cosa que no fuese el perfecto placer de uno mismo. En el siglo XIV resultó un credo peligroso, y una idea bastante extraña para aparecer en una canción pop del siglo XX, pero ahí estaba, ¿y quién sabía qué ocultos deseos proclamaba?

«No sabíamos que se extendería tan rápido», dijo Bernard Rhodes, que en 1975 era uno de los conspiradores en la tienda Sex de Malcolm McLaren y que más tarde se convertiría en mánager de los Clash. «No teníamos ningún manifiesto. No teníamos ningún libro de reglas, pero lo estábamos esperando... Estaba pensando en lo mucho que me influyó "Reet Petite" de Jackie Wilson, que fue el primer disco que compré en mi vida. No necesitaba que nadie me describiera de qué iba, yo lo sabía. En 1975 estaba escuchando la radio y algún enteradillo soltó su cháchara acerca de que si las cosas seguían como hasta entonces habría ochocientos mil parados en 1979, mientras que otro tipo dijo que si tal cosa sucedía sería el caos, sería de hecho la anarquía en las calles. *Ésa* era la raíz del punk. Uno lo *sabía*.»

Socialistas como Bernard Rhodes lo sabían; nunca estuvo

1. Los lollardos fueron, entre los siglos XIV y XVI, los seguidores ingleses y escoceses de la religión de John Wycliffe. Su nombre deriva del holandés medieval *lollart* (mascullador). Negaban la transubstanciación y acentuaban la importancia de la oración y la supremacía de las Escrituras. Se les considera precursores de la Reforma Protestante. *(N. del T.)*

claro que Malcolm McLaren o su compañero Jamie Reid, que antes de participar en la tienda Sex había sido editor y artista gráfico, creyeran saberlo. El desempleo en el Reino Unido había alcanzado la inimaginable cifra de un millón de parados, cuando en julio de 1977 «Pretty Vacant» (Bastante desocupado) apareció en el mercado, y la banda punk Chelsea se sumó a ese hecho social con el single de protesta «Right to Work» (Derecho al trabajo). Pero Johnny Rotten jamás aprendió el lenguaje de la protesta, en el que uno busca una reparación de los agravios y le habla al poder con una voz suplicante, legitimando el poder en el mismo acto de hablar, no era de eso de lo que se trataba. En «Pretty Vacant» los Sex Pistols reclamaban el derecho a no trabajar, y el derecho a ignorar todos los valores que eso implicaba: perseverancia, ambición, piedad, frugalidad, honestidad y esperanza, el pasado que Dios había inventado para que pagáramos por él, el futuro que había de construirse por medio del trabajo. «Vuestro Dios se ha marchado», ya había cantado Johnny Rotten en «No Feelings» (Nada de sentimientos), la cara B del primer y abortado prensado de «God Save the Queen»—«Be Back Another Day» (Vuelva otro día). En comparación con la sociología de Rhodes, Johnny Rotten hablaba una lengua desconocida. Con un millón de parados, los Sex Pistols se sentaban en un portal, se pavoneaban y escupían: «Estamos bastante / bastante desocupados / estamos bastante / bastante desocupados / estamos bastante / bastante desocupados / y no nos importa.» Y con todo era su disco más divertido, y el más profesional: sonaban más como los Beatles que como un accidente de tráfico, pero cuando Johnny Rotten sacaba la lengua como si ésa fuese su última palabra, levantaba ampollas; al igual que los singles anteriores, «Pretty Vacant» provocaba una carcajada en el público, y luego la devolvía garganta abajo.

De modo que ése era el plan: Dios y el Estado, el pasado, el presente y el futuro, la juventud y el trabajo, todas esas cosas estaban detrás de los Sex Pistols a medida que ellos avanzaban hacia el final de su primer y último año en las listas de éxitos. Todo lo que quedó fue «Holidays in the Sun» (Vacaciones en el sol): unas bien ganadas vacaciones, aunque geopolíticas e históricas, absorbiendo más territorio del que habían pisado los Sex Pistols, y durante más años de los que ellos habían vivido.

La portada era maravillosa: aparecía una tira cómica que habían tomado prestada de un club de viajes, en la que se veían unos turistas en la playa, en un nightclub, de crucero por el Mediterráneo, celebrando sus vacaciones. Jamie Reid había sustituido las palabras de los diálogos que aparecían en el anuncio por las que Johnny Rotten cantaba en el plástico: «¡Unas vacaciones baratas en la miseria de los demás!» En la contraportada había una perfecta escena familiar a la hora de la cena, una fotografía anotada por Reid con pequeños y abigarrados encabezamientos: «bonita imagen», «bonito mobiliario», «bonita habitación», «bonita dama de mediana edad», «bonito hombre de mediana edad», «bonita comida», «bonita foto», «bonito joven», «bonita dama», «bonito gesto» (el bonito joven sostiene la mano de la bonita dama), «bonita muchacha» (está sacando la lengua), e incluso, en la parte de abajo, «bonita portada». «No quiero unas vacaciones al sol —comenzaba Johnny Rotten—. Quiero ir al nuevo Belsen.»[1]

Y fue. Fue a Alemania, los pies animosos de un rebaño de turistas detrás de él, atraídos por el espectro de ese campo de exterminio nazi que para los británicos es el equivalente de Auschwitz para los norteamericanos: un símbolo de la maldad moderna. «Quiero ver un poco de historia», dice, pero la historia está fuera de su alcance; ahora Belsen ya no está en Alemania, sino que forma parte de algo llamado «Alemania Oriental», que es menos un lugar que una construcción ideológica, de modo que Johnny Rotten se encuentra a sí mismo al pie del muro de Berlín, la construcción ideológica que simboliza la división entre los dos sistemas sociales que rigen el mundo, un mundo más como ahora de lo que lo ha sido nunca.

Johnny Rotten está junto al muro de Berlín. La gente se le queda mirando, y él no puede soportarlo; el sonido de los pies que caminan se hace más fuerte, y tampoco puede soportar eso. A medida que la banda que hay detrás de él entra en un movimiento frenético, él comienza a aullar: quiere pasar por encima del muro. ¿Es ahí donde están los nazis de verdad? ¿Tiene Berlín Oriental el mismo aspecto que tendrá el Occidental en ese no-fu-

1. Campo de concentración alemán durante la Segunda Guerra Mundial. *(N. del T.)*

turo que ya ha profetizado? Es incapaz de reprimirse: quiere ir por debajo del muro. Parece no saber lo que está cantando, pero la música sigue adelante, estrujando a quienquiera que pudiese oírla, como ese armario que se encoge en el relato de Poe. Los cambios de voz de Johnny son enloquecidos: apenas es capaz de pronunciar una palabra antes de que le explote en la boca. Parte del terror de la canción consiste en que no tiene sentido aparente, y que aun así te arrastra hacia su propio absurdo y te deja ahí encallado: el tiempo y el lugar son específicos, podrías localizar tu posición en un mapa y estaría en ninguna parte. La única analogía es así de específica y así de vaga.

EN 1924

En 1924, Bascom Lamar Lunsford, un abogado de cuarenta y dos años de Carolina del Norte, grababa una balada tradicional llamada «I Wish i Was a Mole in the Ground» (Ojalá fuese un topo en el suelo); cuán tradicional era esa balada, nadie lo sabe. Una referencia a «el Recodo», una prisión que había en Tennessee a principios de siglo, podría fijar la pieza en un momento y un lugar específicos, pero esa referencia también podría haber sido añadida mucho después de que se compusiera la canción; lo único cierto era el medido ritmo del banjo de Lunsford y la inexorable cadencia de su voz. Esa canción, decía la música, era anterior a cualquiera que pudiese cantarla, y sobreviviría a cualquiera que la oyese.

«I Wish I Was a Mole in the Ground» no era una canción acerca de un animal, como «Froggy Went A-Courtin» (La rana se fue a cortejar) o «The Leatherwing Bat» (El murciélago de las alas de cuero). Era un relato de misticismo cotidiano sobre un hombre que suelta su arado, lo hunde en la tierra, se saca las botas y expresa deseos que jamás verá cumplidos. Se echa de espaldas, de cara al sol:

> Oh, ojalá fuese un topo en el suelo
> sí, ojalá fuese un topo en el suelo
> como un topo en el suelo hozaría montaña abajo
> y ojalá fuese un topo en el suelo

Lo cierto es que lo que quiere el cantante es obvio y casi imposible de comprender. Quiere librarse de esta vida y convertirse en una criatura insignificante y despreciada. Quiere no ver nada y no ser visto por nadie. Quiere destruir el mundo y sobrevivir a él. Eso es todo cuanto quiere. El modo de cantar es sereno, uniforme, y esa serenidad le permite a uno entrar en la canción: puede escuchar y contemplar lo que está escuchando. Puede echarse de espaldas e imaginar qué pasaría si desease lo que desea el cantante. Se trata de una negación casi absoluta, al borde del puro nihilismo, una exigencia para probar que el mundo no es nada, una exigencia de no ser nada; y aun así resulta algo reconfortante.

La canción formaba parte de esa corriente que produjo el rock'n'roll, y no porque uno de sus versos apareciera en 1966 en «Memphis Blues Again» de Bob Dylan, sino porque su peculiar mezcla de fatalismo y deseo, aceptación y rabia, aparecería en 1955 en «Mystery Train» de Elvis Presley. En esa declaración fundacional Elvis hacía que el equilibrio cayera del lado de la afirmación, ocultando lo negativo pero nunca disolviéndolo, sino manteniéndolo como principio de la tensión, de la fricción que siempre dio su empujoncito al sí del rock'n'roll. Y ésa fue la historia del rock'n'roll hasta octubre de 1977, cuando los Sex Pistols encontraron por casualidad el impulso de la destrucción codificado en esa forma, lo volvieron del revés y lo hicieron estallar. El resultado fue el caos: no había ningún lugar en el que echarse ni tiempo para contemplar nada. Eso estaba sucediendo realmente. Los Sex Pistols dejaron atrás a todos los grupos del mundo durante el último minuto de «Holidays in the Sun»: Johnny Rotten estaba escalando, cavando con las manos, arrojando trozos del muro por encima de su espalda, proclamando su incapacidad de comprender esa historia más de lo que cualquier otro podría hacerlo, maldiciendo su incapacidad para comprender lo que, en 1924, Bascom Lamar Lunsford había aceptado que no podía comprender.

¿Qué sucede? Parece como si las legiones de Hitler se hubiesen alzado de entre los muertos, ocupando el lugar de los bonitos turistas, de los bonitos burócratas de Alemania Oriental, de los bonitos hombres de negocios de Alemania Occidental, o como si los nazis hubieran aparecido de debajo de la piel de los capitalistas y los comunistas que los reemplazaban. Johnny Rotten es atraído por un imán como si fuera una limadura de hierro; pero él se refrena, se detiene, intenta pensar. Si Buñuel había conde-

nado a quienes encontraron poética o hermosa su película cuando en realidad se trataba de una llamada al asesinato, durante gran parte del siglo XX topamos con el intento de probar que lo hermoso, lo poético y la llamada al asesinato forman parte de un todo común, y en los últimos segundos de «Holidays in the Sun» Johnny Rotten parece comprenderlo. A medida que la canción avanza hacia su final, el incesante grito de «¡NO COMPRENDO NADA DE TODO ESTO!» puede haber sido su manera de decirlo, de decir que él no quería comprenderlo, de decir que cuando él miraba hacia el interior del vacío del siglo, se encontraba con ese vacío devolviéndole la mirada. Johnny Rotten atravesó el muro. «Por favor, no me esperéis», dijo. La canción terminó.

Podría creerse que su intención era concentrar toda la rabia, la inteligencia y la fuerza en su ser y luego arrojarlas contra el mundo para que el mundo se diese cuenta; para que el mundo dudase de sus más preciadas y jamás cuestionadas creencias; para que el mundo pagara por sus crímenes con la moneda de la pesadilla, y de ese modo acabar con el mundo... simbólicamente, si no había ningún otro método. Y por un momento, lo hizo.

Así es como los Sex Pistols acabaron con el mundo, o al menos con su propio mundo. Las noticias complementarias fueron de disipación, asesinato, suicidio, y aunque en cada caso los hechos fueron registrados en los tribunales pertinentes, ¿quién es capaz de decir si los acontecimientos tuvieron lugar en el reino en el que la gente vive realmente o sólo en el reino simbólico del mundo del pop? Como un doble, el nihilista se agarra a la misma droga que el negativista; generalmente alquilan las mismas habitaciones, y a veces pagan las mismas facturas. Generalmente, el forense –ya sea fan, epígono, crítico o mejor amigo– es incapaz de señalar la diferencia mediante la sola observación del cadáver. Los Sex Pistols eran un timo, una apuesta por el éxito a través del escándalo, para «sacar pasta del caos», como afirmaba uno de los eslóganes de Malcom McLaren; eran también una prueba meticulosamente construida de que la totalidad de las proposiciones hegemónicas admitidas comúnmente acerca de cómo se suponía que tenía que funcionar el mundo, encerraban un fraude tan completo y venal que se exigía ser destruido más allá de los poderes que la memoria tuviese para recordar su existencia. En medio de esas cenizas todo sería posible, todo estaría permitido: el más profundo amor, el crimen más fortuito.

Existe cierta alquimia. Un legado no reconocido de deseo, resentimiento y terror se ha puesto al fuego y se ha fundido para producir un solo acto de discurso público que, para algunos, derrumbará lo que habían dado por sentado, creído que deseaban, decidido en convenir. Resultó ser un relato bastante enrevesado.

Este libro trata de un único y serpentino hecho: a finales de 1976 apareció en Londres un disco titulado «Anarchy in the U.K.», y este acontecimiento provocó una transformación de la música pop en todo el mundo. Interpretado por una banda de rock'n'roll de cuatro componentes denominada los Sex Pistols, y escrita por el cantante, Johnny Rotten, la canción destilaba, en una forma crudamente poética, una crítica a la sociedad moderna que ya habían emprendido anteriormente un pequeño grupo de intelectuales radicados en París. Organizado por vez primera en 1952 con el nombre de Internacional Letrista, y refundado con la denominación de Internacional Situacionista en un congreso de artistas europeos de vanguardia que tuvo lugar en 1957, el grupo obtuvo su mayor notoriedad durante la revuelta de mayo de 1968, cuando las premisas de su crítica fueron destiladas en forma de eslóganes poéticos y pintadas con spray en las paredes de París, después de lo cual la crítica cedió ante la historia y el grupo desapareció. El grupo volvía la mirada hacia los surrealistas de los años veinte, los dadaístas, quienes habían obtenido renombre durante y poco después de la Primera Guerra Mundial, el joven Karl Marx, Saint-Just, varios herejes medievales y los Caballeros de la Mesa Redonda.

Mi convicción es que tales circunstancias son, ante todo, extrañas. El que una crítica aforística y gnóstica concebida por un puñado de profetas de café de la Rive Gauche reaparezca un cuarto de siglo más tarde, *trace unos derroteros* y luego vuelva a la vida como una nueva serie de exigencias a la cultura, resulta casi trascendentalmente extraño.

LAS RELACIONES

Las relaciones entre los Sex Pistols, el dadá y la rimbombantemente denominada Internacional Situacionista, e incluso here-

jías olvidadas, no es algo que yo me invente. En los primeros días del Londres punk apenas se podía encontrar un artículo sobre el tema en el que no figurase la palabra «dadá»: el punk era «como el dadá», afirmaba todo el mundo, aunque nadie decía por qué, para no hablar de lo que se suponía que eso significaba. Referencias a la supuesta relación de Malcolm McLaren con la espectral «IS» eran moneda corriente en la prensa pop británica, pero eso no parecía llevar a ninguna parte.

Sin embargo, todo sonaba interesante, aun cuando para mí «dadá» fuese apenas una palabra que sólo vagamente me sugería un movimiento artístico ya pasado (algo así como París en los Dorados Años Veinte); aun cuando jamás hubiese oído hablar de la Internacional Situacionista. De modo que comencé a meter las narices por ahí, y cuanto más averiguaba, menos sabía. Numerosas personas de todo tipo habían establecido esas relaciones, pero nadie había profundizado en ellas. Pronto mi intento de sacar alguna conclusión me llevó desde el fichero de la biblioteca de la Universidad de Berkeley hasta el lugar de Zurich donde tuvo lugar el inicio del dadá, desde el bohemio piso de Gil J Wolman en París hasta la casa parroquial del siglo XVII de Michèle Bernstein en el sur de Inglaterra, desde la guarida de yonquis de Alexander Trocchi en Londres a libros que habían permanecido en las estanterías durante treinta años antes de que yo los hojeara. Me llevó a máquinas de microfilmes que mostraban los discursos públicos tan poco ambiguos de mi propia infancia, y resulta extraño recorrer periódicos viejos a la búsqueda de una fecha que confirme alguna obsesión particular que uno espera ver convertida en discurso público, distraerse con los anuncios —algo que el tiempo hace tan tosco y transparente—, darse cuenta de que sí, el pasado es otro país, un bonito lugar para ir de visita pero en el que no querrías vivir; encontrar por casualidad las primeras noticias del derrocamiento del gobierno de Arbenz en Guatemala, leer noticias antiguas como si fuesen una burda parodia de la desinformación de la CIA, y luego coger los periódicos del día y seguir las consecuencias: caras de ciudadanos sospechosos borrados del mapa por medio de bayonetas, dice el reportero en 1984, tres décadas después de que Arbenz pasara a ser un microfilme, cuelgan ahora de los árboles para secarse hasta quedar convertidas en máscaras. El tiempo prosigue su marcha.

La búsqueda no fue en absoluto heróica; algunos de estos libros merecían permanecer ignorados otros treinta años. Más que otra cosa se trataba de un juego, o de una comezón que había que

calmar: la búsqueda de un relato verdadero, o de unas conclusiones erróneas por el placer que sólo unas conclusiones erróneas pueden proporcionar. La investigación hace que el tiempo avance, retroceda, y también es capaz de detenerlo. Dos años y quince mil kilómetros después tenía ante mí los primeros números de *Potlatch*, una hoja informativa de la Internacional Letrista que se puso en circulación en París a mediados de los años cincuenta. En sus páginas mimeografiadas, «la crítica de la arquitectura» se presentaba como la clave de la crítica de la vida. Rebautizado como *M. Sing-Sing*, el gran arquitecto Le Corbusier era tachado de «constructor de suburbios». Su Ciudad Radiante era calificada de experimento autoritario de ingeniería social, un amontonamiento de «guetos verticales» y «morgues» en forma de bloques-torre; la verdadera función de las celebradas «máquinas para la vida» de Le Corbusier, leía uno en *Potlatch*, era producir máquinas para que la gente viviera en ellas. «La decoración determina los gestos —decía la IL—; construiremos casas apasionadas.» Con una megalomanía en contradicción con sus manchados mecanoscritos, la IL estaba escribiendo las palabras que «Anarchy in the U.K.» pondría en boca de Bob Geldof: era fácil imaginárselo. Pero al recordar mi viaje por el tiempo a Guatemala en la sala de microfilmes, me preguntaba qué importancia tendría para la historia de los Sex Pistols, si es que tenía alguna, el hecho de que en el verano de 1954 los redactores de *Potlatch* (Gil J. Wolman, Michèle Bernstein y los otros cuatro que en aquel momento firmaban sus páginas) hubieran escogido el derrocamiento del reformista Arbenz por parte de la CIA como un hecho social clave, una metáfora, un medio para llegar al lenguaje del «viejo mundo» que afirmaban iban a destruir, de la «nueva civilización» que decían iban a crear.

Había versiones prescientes de las noticias de la siguiente semana, pues *Potlatch* hacía volver a Saint-Just de su guillotina para que celebrara un «juicio anticipado» al rechazo de Arbenz a armar a los obreros guatemaltecos contra el inevitable golpe de Estado («Aquellos que sólo hacen la revolución a medias están cavando su propia tumba»), además de incomprensibles referencias a los herejes cátaros de la Francia del siglo XIII y a los más recientes descubrimientos de la física de partículas. Y aparecía también el primer indicio de lo que se convertiría en un tema situacionista recurrente: la idea de las vacaciones como una especie de vínculo entre la dominación y la alienación, un símbolo de las falsas promesas de la vida moderna, una idea que en forma

de CLUB MED-UNAS BARATAS VACACIONES EN LA MISERIA DE LOS DEMÁS se convertiría en un graffiti en el París del mayo del 68, y luego, al parecer, en «Holidays in the Sun». «Después de España o Grecia, Guatemala puede contarse en estos momentos entre los países más apropiados para el turismo», escribía fríamente la IL, observando que los pelotones de ejecución del nuevo gobierno estaban limpiando las calles de Ciudad de Guatemala. «Esperamos poder hacer este viaje algún día.»

LA CUESTIÓN

En la cultura, la cuestión de la ascendencia resulta espuria. Toda nueva manifestación cultural reescribe el pasado, convierte a los antiguos malditos en nuevos héroes y a los viejos héroes en individuos que jamás debieron haber nacido. Nuevos actores limpian el pasado para los antepasados, pues la ascendencia es legitimidad y la novedad es duda, aunque en todas las épocas emergen del pasado actores olvidados, no como ancestros, sino como amigos íntimos. En la Norteamérica literaria de los años veinte estaba Herman Melville; en el rock'n'roll de los sesenta estaba el bluesman del Mississippi Robert Johnson, que cantaba en los años treinta; en la entrópica cultura occidental de los años setenta se encontraba el rotundo ensayista alemán Walter Benjamin, de los años veinte y treinta. En 1976 y 1977, y en años subsiguientes, simbólicamente reconvertidos por los Sex Pistols, había quizá dadaístas, letristas, situacionistas y varios herejes medievales.

Cuando se escuchan los discos, resulta difícil afirmarlo. Al observar las relaciones que otros habían establecido y dado por sentado (verificar un hecho, no estaba allí), me encontré atrapado en algo que era menos un asunto de genealogía cultural, de trazar una línea entre fragmentos de una historia encontrada, que de construir esa historia. A medida que emergía de la sombra de acontecimientos conocidos resultaba una historia marginal, y cada manifestación abarcaba, en el breve momento en que ocurría, la totalidad del mundo, para quedar luego relegada a un largo número en el sistema decimal de Dewey.[1] Aunque resultaba casi silenciosa al confrontarla con el ruido de guerras y revoluciones, parecía ser una historia endémica en nuestro siglo, una historia que habla repetidamente y que repetidamente pierde la voz; parecía tratarse de una voz que sólo tenía que hablar para quedarse muda de nuevo.

A medida que intentaba seguir esa narración –los personajes se intercambiaban las ropas hasta que yo abandonaba mi intento de inmovilizarlos–, lo que más me asombraba eran sus espacios en blanco y esos momentos en que la historia recupera de algún modo la voz que había perdido, y lo que sucede entonces. Mucho antes de que siguiera la pista de *Potlatch*, me había encontrado con un anuncio de la revista titulado «La leyenda dorada» fechado en 1954, en una página de *Les Lèvres nues*, una revista neosurrealista belga impresa en papel satinado. «Este siglo ha conocido a unos pocos grandes incendiarios –rezaba el anuncio–. Hoy día están muertos o han acabado pavoneándose ante el espejo... En todas partes, la juventud (tal como se llama a sí misma) descubre unos cuantos cuchillos con la punta mellada, unas cuantas bombas sin espoleta bajo treinta años de polvo y escombros, temblando, la juventud los lanza hacia la chusma conformista, que saluda con una risa pringosa.» Con la promesa de que *Potlatch* conocía un método para salir de este callejón sin salida, el publicista de la IL hablaba de los fragmentos aún vigentes de los cuchillos surrealistas y de las bombas dadá; ahora tengo la impresión de que la Internacional Letrista (unos cuantos jóvenes que durante unos pocos años se reunieron bajo ese nombre en busca de un método para divertirse, para cambiar el mundo) era en sí misma una bomba, inadvertida en su época, que explotaría décadas más tarde en forma de «Anarchy in the U.K» y «Holidays in the Sun».

Tal afirmación no es tanto un argumento acerca del modo en que el pasado da forma al presente como una manera de sugerir que la interacción del ahora y entonces es, fundamentalmente, un misterio. *Potlatch*, al hacer una descripción de sí misma, afirma haber tomado «el nombre de la palabra que utilizaban los indios de Norteamérica para denominar a una forma precomercial de circulación de bienes, fundada en la reciprocidad de regalos suntuarios»; los «bienes no vendibles que un boletín gratuito de este tipo puede distribuir son deseos y preguntas inéditos, y sólo mediante el completo análisis llevado a cabo por otras personas pueden constituirse en un regalo recíproco». Este libro surgió del deseo de afrontar seriamente la intensidad que, como mú-

1. Melvil Dewey: bibliotecario norteamericano que ideó el sistema decimal de catalogación de libros. *(N. del T.)*

sica, posee «Anarchy in the U.K.», de comprender su fecundidad como cultura; tal vez la clave a estas cuestiones no sea que la existencia de los Sex Pistols pueda originarse en el regalo de la IL, sino que, inadvertidamente, devolvieron el regalo, y de tal forma lo hicieron, que aquellos estetas se quedarían horrorizados al ver que sus teorías habían acabado convertidas en baratijas irreconocibles. Si «Anarchy in the U.K.» realmente destila una vieja y olvidada crítica social, eso es interesante; si, en un nuevo «potlatch», en una conversación mantenida entre unos pocos miles de canciones, «Anarchy in the U.K.» da vida a esa crítica, entonces se trata de algo mucho más interesante.

Este relato, en el caso de que lo sea, no se cuenta solo; una vez hube entrevisto sus líneas maestras, quise darle una forma tal que cada fragmento, cada voz, emitiese un juicio acerca de las demás, aunque las personas que había detrás de cada voz jamás hubiesen oído hablar la una de la otra. Especialmente si así había sido; especialmente si, en «Anarchy in the U.K.», un muchacho de veinte años llamado Johnny Rotten había puesto nuevas palabras a una crítica social generada por personas que, por lo que él sabía, nunca habían nacido. ¿Quién estaba al tanto de qué otras cosas formaban parte del relato? Si uno era capaz de detenerse a mirar el pasado y comenzar a escucharlo, entonces podría oír ecos de una nueva conversación; de este modo, la tarea del crítico sería conseguir que oradores y oyentes totalmente ignorantes los unos de la existencia de los otros llegasen a hablar entre sí. La labor del crítico sería mantener la capacidad de sorpresa ante el derrotero que tomase la conversación, y comunicar esa sensación a otras personas, porque una vida llena de sorpresas es mejor que una vida sin ellas.

Mi deseo de dar un sentido al esbozo con el que comencé se convirtió en un deseo de dar sentido a la confusión que desde un inicio ese esbozo produjo; de dar sentido a proclamas tan crípticas, a misterios que, alegremente, pretendían asumir todo el peso de la historia, como la realizada en 1975 por el sociólogo marxista Henri Lefebvre:

> Si la modernidad posee un significado, es éste: lleva consigo, desde el principio, una negación radical: el dadá, ese acontecimiento que tuvo lugar en un café de Zurich.

O esta de los situacionistas en 1963: «El momento de la poesía verdadera saca de nuevo a la luz todas las dudas no saldadas

de la historia.» ¿Era esta frase, me preguntaba, una pista para descifrar la promesa hecha por los dadaístas de Berlín en 1919?

> El dadá es la única caja de ahorros que paga intereses durante toda la eternidad.

¿O para descifrar el llamamiento que hay en el eslogan más famoso de los Sex Pistols, «NO FUTURE» (No hay futuro)? ¿O la frialdad de no-futuro del letrista Serge Berna cuando posó para la cámara en 1952? ¿O, si pasamos unas cuantas páginas del mismo oscuro volumen en que aparecía el retrato de Berna, el manifiesto de un tal Guy-Ernest Debord: «El arte del futuro será la subversión de las situaciones o no será»? O la baladronada que los situacionistas nos dejaron en 1964:

> Mientras en la actualidad predomina la confusión a la hora de emprender el demorado proyecto de «incorporarse al siglo XX», creemos que es un buen momento para poner fin al *tiempo muerto* que ha dominado este siglo y de acabar con la era cristiana de un solo golpe. Aquí, como en todas partes, es una cuestión de romper las ataduras de la moderación. El nuestro es el mejor esfuerzo realizado hasta ahora para *salir* del siglo XX.

Ya hemos recorrido un largo trecho a partir de una canción pop, aunque se supone que hay un largo trecho entre una canción pop y «I am an antichrist» (Yo soy el Anticristo). Nos encontramos ya en un punto en el que apelar al rock'n'roll no nos dirá casi nada que valga la pena saber, aunque esto sea, en última instancia, un relato que trata del rock'n'roll. Los verdaderos misterios no pueden resolverse, pero pueden convertirse en misterios mejores.

Versión uno:

El último concierto de los Sex Pistols

EL ÚLTIMO CONCIERTO DE LOS SEX PISTOLS

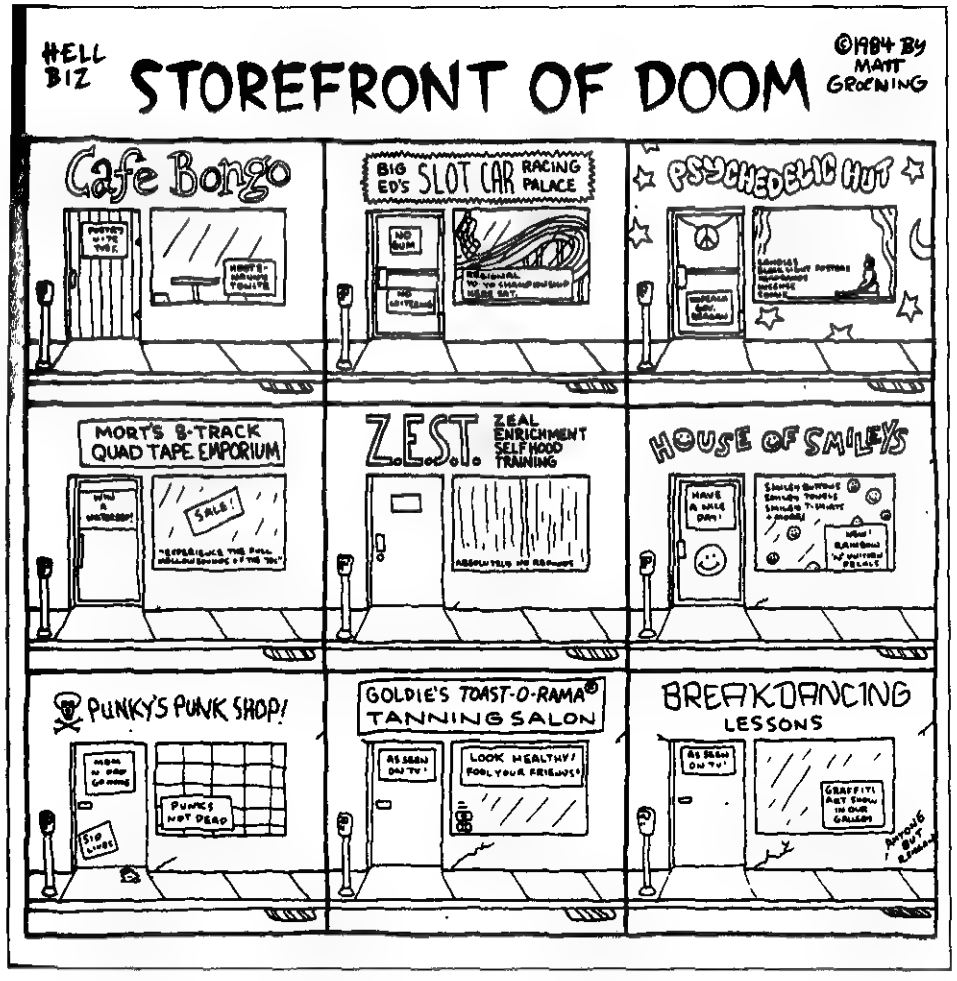
Rechinar de dientes. Eso oía uno en el momento en que Johnny Rotten hacía sonar sus erres; cuando en 1918 el insumiso Richard Huelsenbeck, hablando a un refinado público berlinés que se había reunido para oír una conferencia acerca de una nueva tendencia en las artes, dijo que «estábamos a favor de la guerra y hoy en día el dadaísmo está todavía a favor de la guerra. La vida debe hacer daño..., no hay suficientes crueldades»; cuando en 1649 Abiezer Coppe, miembro de la secta de los Vociferantes,[1] desplegaba su *Fiery Flying Roll* (Bamboleo ardiente y veloz) («Esto dijo el Señor: *Te advierto que te derribaré, te derribaré, te derribaré*»); cuando en 1961 la Internacional Situacionista pronunció una profecía, una «advertencia a aquellos que construyen ruinas: después de los planificadores urbanísticos vendrán los últimos trogloditas de los suburbios y los guetos. Ellos sí sabrán construir. Los más privilegiados de las ciudades dormitorio sólo sabrán destruir. Mucho podemos esperar del encuentro entre estas dos fuerzas: definirán la revolución».

Eso oía uno cuando Johnny Rotten hacía sonar sus erres; o, de todos modos, eso podía haberse oído.

1. *Ranters* en el original: se trata de una secta mística cristiana del s. XVII de tendencia antinómica, es decir, creían que los cristianos no estaban sujetos a la ley moral en virtud de la gracia, y que la fe sola aseguraba la salvación. *(N. del T.)*

En 1975, un adolescente que sería llamado Johnny Rotten se convertía en un póster viviente y desfilaba por King's Road hasta la tienda World's End –el final de la calle–, con un «YO ODIO» garabateado encima de una camiseta que exhibía un logotipo de Pink Floyd. Se había teñido de verde lo que le quedaba de su pelo rapado y se abría camino entre las multitudes de turistas escupiendo a los hippies, que procuraban ignorarle. Un día alguien hizo notar su presencia a un hombre de negocios que estaba intentando reunir una banda. El batería recuerda la audición del adolescente, que tuvo lugar delante de un jukebox, el muchacho haciendo playback a la letra de «Eighteen» (Dieciocho) de Alice Cooper: «Pensamos que tenía lo que nosotros deseábamos. Era un poco lunático, un líder. Y eso era precisamente lo que buscábamos, un líder que tuviese ideas claras acerca de lo que quería; definitivamente, él las tenía. Y lo supimos en seguida. Aunque no supiese cantar. No estábamos particularmente interesados en eso porque en esa época todavía estábamos aprendiendo a tocar.»

Puede que en la mente de ese maestro del autobombo y el arte de dominar a los demás llamado Malcolm McLaren, el propietario de la tienda de ropa de King's Road, los Sex Pistols no significaran más que un asombro que duró nueve meses, un vehículo barato para ganar dinero fácil, unas cuantas risotadas, un toque para *épater la bourgeoisie*. Los había reclutado cerca de su tienda, les había encontrado un lugar para que ensayasen, les había dado un nombre ridículamente ofensivo, les había adoctrinado acerca de la vacuidad de la música pop y de las posibilidades de la fealdad y la confrontación, les había dicho que tenían una buena oportunidad para hacer ruido, les dijo que tenían el derecho a hacerlo. Si todo lo demás fallaba, siempre podrían ser un póster viviente para su tienda, que necesitaba uno nuevo continuamente. Antes de decidirse por Seditionaries (Sediciosos) en 1977, McLaren había llamado a su tienda Let It Rock (Rock'n'rollemos) en 1971, cuando vendía ropa estilo Teddy Boy y viejos discos de cuarenta y cinco revoluciones; Too Fast to Live Too Young to Die (Demasiado rápido para vivir demasiado joven para morir) en 1973, cuando vendía ropa de ciclista y accesorios para bandas juveniles; Sex en 1974, cuando vendía adminículos sadomasoquistas, ayuda extraconyugal, y camisetas con inscripciones del tipo «Dios salve a Myra Hindley», que conmemoraban a la mujer que en 1965 co-



Versión americana de la tienda de Malcolm McLaren

metió junto con Ian Brady los llamados crímenes de Moors: el asesinato de niños que Hindley y Brady grababan, como un modo de afirmación artística, en casetes. También es posible que en la mente de su principal teórico y propagandista, Malcolm McLaren, quien en los años sesenta había sido estudiante de arte y aspirante a anarquista provocador, los Sex Pistols pretendiesen sembrar la discordia en el país, recuperar el poder que McLaren había atisbado por primera vez en «Great Balls of Fire» (Grandes bolas de fuego) de Jerry Lee Lewis («Nunca había visto nada parecido –dijo una vez, recordando a un compañero de la escuela que cantó la canción en un espectáculo de nuevos talentos–. Creía que se le iba a desprender la cabeza»), para finalmente unir música y política con finalidad de cambiar el mundo. Estremecido por la revuelta del mayo francés, McLaren había contribuido a fomentar manifestaciones de solidaridad en Londres, y posteriormente vendería camisetas decoradas con eslóganes del mayo del 68, aun cuando en su tienda, «TOMO MIS DESEOS POR REALIDADES PORQUE CREO EN LA REALIDAD DE MIS DESEOS», el eslogan de los Enragés, el pequeño grupúsculo de estudiantes que inició la revuelta, contribuyera principalmente a que los hombres de negocios más conservadores se reunieran en comandita a fin de obtener el valor necesario para comprar los trajes de goma del propio McLaren. Y es que McLaren vendía cualquier cosa: a finales de 1978, inmediatamente después de que el bajista de los Sex Pistols, Sid Vicious, fuera arrestado por el asesinato de Nancy Spungen, su novia, McLaren puso a la venta camisetas con la foto de Sid Vicious y las palabras «YO ESTOY VIVO–ELLA ESTÁ MUERTA–SOY VUESTRO» (para recaudar fondos con que pagar la defensa de Vicious, según argumentó). Pero no mucho antes, había estado distribuyendo ejemplares del libro de Christopher Gray *Leaving the 20th Century* (Abandonando el siglo XX), la primera antología en lengua inglesa de escritos situacionistas, que él y Jamie habían ayudado a publicar en 1974.

Procuraba que la gente lo leyese. «Es algo más que una interpretación puesta al día de los ensayos marxistas acerca de la alienación del trabajo», dijo Peter Urban, mánager de los Dils, un grupo punk de Los Ángeles «metido en la guerra de clases»; su primer single fue «I Hate the Richs» (Odio a los ricos), cuyo principal resultado fue una canción interpretada por una banda rival, Vom, titulada «I Hate the Dils» (Odio a los Dils). «Hay un poco de todo esto –dijo McLaren–, pero es muy, muy fuerte. Lo bueno de eso era que podías asumir aquellos eslóganes sin formar parte de ningún movimiento. A menudo el pertenecer a un

movimiento ahoga el pensamiento creativo, y ciertamente, desde el punto de vista de un muchacho, la capacidad para comunicarse con los demás... Eso es lo más grande de todo, que te permite hacerlo. Existe en ello una cierta agresión y arrogancia que resulta excitante...» Eso es algo anticuado, dijo Urban, ignorando las interesantes conclusiones que estaba extrayendo McLaren, e ignorando también el eslogan que aparecía en la cubierta del libro, la cita de una reseña de John Berger: «Una de las más lúcidas y puras formulaciones políticas de los años sesenta.» La reseña de Berger se titulaba «Profetas perdidos»; si el resto de esa reseña hubiera sido embutido en esa pegatina podía haber llevado la conversación mucho más lejos, o quizá mucho más cerca.

La conversación apareció en el número de mayo de 1978 de *Slash*, una revista punk de Los Ángeles; el número, afirmaba una nota en la página del índice, estaba «dedicado a ese puñado de *enragés* (la palabra francesa que significa maníaco, fanático, loco) que diez años atrás habían intentado cambiar la vida». La dedicatoria iba ilustrada con las palabras *«une jeunesse que l'avenir inquiéte trop souvent»* (una juventud preocupada con demasiada frecuencia por el futuro), el lema de un famoso póster del mayo francés, realizado por un colectivo de estudiantes de arte que habían creado un *Atelier populaire*, en el que aparecía un joven con la cabeza cubierta con una gasa quirúrgica y un imperdible que le mantenía los labios cerrados. Después de diez años, cuando el mayo del 68 estaba ya casi olvidado en los Estados Unidos, aquello era verdadera arqueología. Se trataba de un peculiar retorno a una época extraña en que unos disturbios aparentemente triviales en el campus de una universidad de las afueras de París había producido una reacción en cadena de rechazo, cuando primero los estudiantes, a continuación los obreros de las fábricas, luego los oficinistas, los profesores, las enfermeras, los médicos, los atletas, los conductores de autobús y los artistas se habían negado a trabajar, tomado las calles, levantado barricadas y luchado contra la policía, o habían invadido sus lugares de trabajo, los habían ocupado, se habían enfrentado a los sindicatos, y transformado sus lugares de trabajo en laboratorios de crítica y debate, cuando los muros de París exudaban extraños eslóganes, cuando diez millones de personas dieron una señal de lo que podía llegar a ser paralizar una sociedad moderna. «En medio de la confusión y el tumulto de la revuelta de mayo –escribía Bernard E. Brown en *Protest in Paris*, su incomparable narración académica del mayo del 68–, las consignas y los gritos de los estudiantes eran considerados expresiones de la es-

pontaneidad de las masas y de la ingenuidad individual. Sólo posteriormente fue evidente que aquellos eslóganes,

> LA REVOLUCIÓN CESA EN EL MOMENTO EN QUE SE HACE NECESARIO SACRIFICARSE POR ELLA PROHIBIDO PROHIBIR NI DIOSES NI AMOS ABAJO LO ABSTRACTO, VIVA LO EFÍMERO DESPUÉS DE DIOS, EL ARTE HA MUERTO MUERTE A UN MUNDO EN QUE LA GARANTÍA DE QUE NO MORIREMOS DE HAMBRE HA SIDO OBTENIDA CON LA GARANTÍA DE QUE MORIREMOS DE ABURRIMIENTO CLUB MED, UNAS VACACIONES BARATAS EN LA MISERIA DE LOS DEMÁS NO CAMBIES DE JEFES, CAMBIA LA MANERA DE VIVIR NO TRABAJES NUNCA EL RIESGO DEBE SER SISTEMÁTICAMENTE EXPLORADO CORRE, CAMARADA, EL VIEJO MUNDO ESTÁ DETRAS DE TI SÉ CRUEL CUANTO MÁS CONSUMAS MENOS VIVIRÁS VIVE SIN PAUSA, ENTRÉGATE AL DESEO SIN TRABAS LA GENTE, QUE HABLA DE LA REVOLUCIÓN Y LA LUCHA DE CLASES SIN REFERIRSE EXPLÍCITAMENTE A LA VIDA COTIDIANA, SIN COMPRENDER LO QUE ES SUBVERSIVO ACERCA DEL AMOR Y POSITIVO EN LO REFERENTE A RECHAZAR LAS ATADURAS, TIENE CADÁVERES EN LA BOCA ¡BAJO EL PAVIMENTO ESTÁ LA PLAYA!,

eran fragmentos de una ideología consistente y seductora que había aparecido virtualmente en todos los folletos y publicaciones situacionistas... Fue principalmente a través de su mediación como se provocó en la revuelta de mayo una inmensa fuerza de protesta contra el mundo moderno y todos sus productos, mezclando la pasión, el misterio y lo primitivo.» «Este estallido –dijo el presidente Charles de Gaulle en el discurso de junio con el que recobró el poder– fue provocado por unos pocos grupos en rebelión contra la sociedad moderna, contra la sociedad de consumo, contra la sociedad tecnológica, ya fuera la comunista del Este o la capitalista del Oeste...; grupos, además, que no saben con qué reemplazarla, pero que se deleitan en la negación.» «El inicio de una época», proclamaba en 1969 el artículo de fondo del duodécimo y último número de la *Internationale situationniste*. «El estertor de los irrelevantes históricos», afirmó Zbigniew Brzezinski.

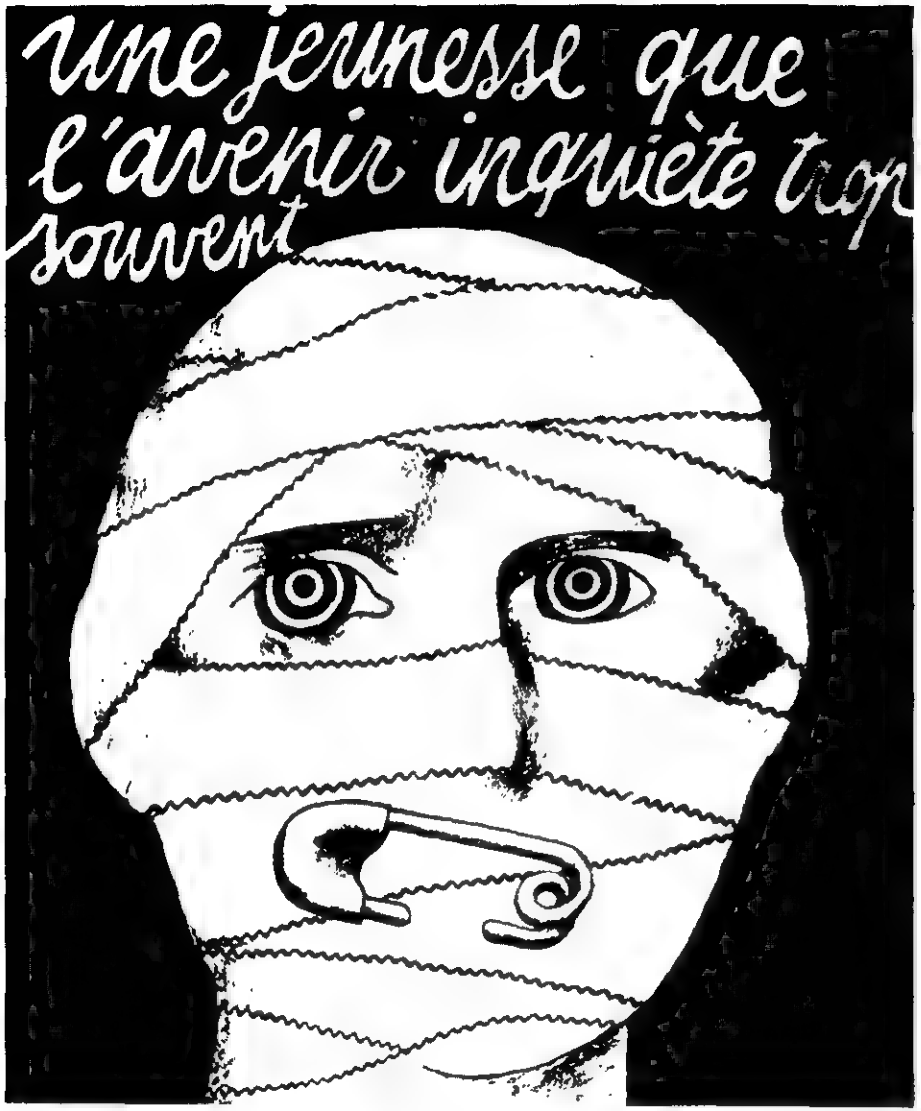
En 1978, cuando Brzezinski era consejero de seguridad nacional del presidente de los Estados Unidos y «El inicio de una época» era, por lo menos en inglés, un panfleto sucio y mal traducido que hacía tiempo estaba agotado, se esperaba que los lectores de *Slash* recordaran las vacaciones fuera de programa del mayo

del 68 aproximadamente con la misma vaguedad con que podían recordar el hit que Gary «U.S.» Bonds consiguió en 1965: «Seven Day Weekend» (Fin de semana de siete días). El lector iba a mirar de modo fortuito las referencias veladas del póster del *Atelier populaire*, y luego superpondría la ilustración de los Sex Pistols más conocida, el collage fotográfico de Jamie Reid para «God Save the Queen», que mostraba a Su Alteza Real Isabel II con los labios atravesados por un imperdible; producto del éter de la historia no escrita, se suponía que las conexiones iban a deslizarse como las fichas en una máquina tragaperras. En 1975 escribió John Berger:

> Las esperanzas revolucionarias de los setenta, que culminaron en 1968, están ahora bloqueadas o abandonadas. Un día volverán a irrumpir, transformadas, y vivirán de nuevo con resultados distintos. Es lo único que quiero decir; no estoy profetizando cuál será la diferencia. Cuando eso suceda, el programa (o antiprograma) situacionista será probablemente reconocido como una de las formulaciones políticas más puras y lúcidas del principio de esa década histórica, y reflejará de un modo extremo su fuerza desesperada y su debilidad extrema.

Como mánager de los Dils, Peter Urban no se habría sentido interesado en esos meandros sentimentales. Había un mundo que ganar, le dijo a McLaren, tácticas que formular, una ideología que fijar, y de todos modos... McLaren le cortó en seco. «Vamos, Peter, ¿cómo es que te has convertido en mánager de un grupo que tiene nombre de pepinillos en vinagre? O de consolador, ¿cuál es aquí la polémica?»

Los Sex Pistols habían sido el origen de los Dils; cuando los vi actuar en 1971 no eran más que una pobre imitación. Para cuando Nancy Spungen fue apuñalada hasta morir, los Sex Pistols habían sido la chispa que provocó el surgimiento de nuevos grupos por todo el mundo, y un buen número de ellos estaba haciendo cosas que nadie había hecho hasta entonces en el rock'n'roll. Pero, como grupo –una posibilidad comercial, un escándalo internacional–, los Sex Pistols duraron unos nueve meses: vieron aparecer su primer disco el 4 de noviembre de 1976 y dejaron de existir para convertirse en meros implicados en un proceso el 14 de enero de 1978, cuando, inmediatamente después del último show de su única gira norteamericana, Johnny Rotten abandonó el grupo afirmando que McLaren, en su avidez de fama y dinero, había traicionado todo lo que los Sex Pistols representaban. ¿Y qué era



Póster de *Atelier populaire*, mayo del 68

Cartel anunciador de los Sex Pistols ideado por Jamie Reid, 1977

exactamente eso? Para el guitarrista Steve Jones, analfabeto y delincuente de poca monta, y para el batería Paul Cook, en algún tiempo ayudante de electricista, significaba chicas y pasarlo bien. Para el bajista original, Glen Matlock, antiguo estudiante de arte y dependiente de un sex-shop, era la música pop. Para Sid Vicious, el yonqui que le reemplazó, era el estrellato en el mundo del pop. En cuanto a Johnny Rotten, diría muchas cosas distintas (incluyendo, después de la caída: «Sid puede ir y convertirse en Peter Frampton...», no fue así; «Sid Vicious puede ir y matarse...», como ocurrió; «Paul puede volver a hacer de electricista...», puede que aún lo sea), y, sospechaba uno, aún no había dicho lo que realmente pensaba.

LOS SEX PISTOLS

Los Sex Pistols afirmaron que su última actuación fue la peor de su carrera, pero para las cinco mil personas que se apiñaban en el interior de la San Francisco's Winterland Ballroom, esa actuación fue lo más parecido al Juicio Final que un acontecimiento escénico puede ser, y no porque hubieran visto los folletos evangelistas que se distribuían en el exterior: «¡Hay un Johnny Rotten en cada uno de nosotros, y no ha de ser liberado..., *ha de ser crucificado*!»

Eso no había significado nada nuevo para Johnny Rotten; una de sus fotos publicitarias le mostraba clavado a una cruz. En Londres, la subcultura generada por los Sex Pistols y sus primeros seguidores ya había sido declarada difunta por aquellos cuyo negocio es hacer tales declaraciones: una sociedad que antaño fuera secreta, difundida ahora por los titulares y el turismo. ¿O era que, al principio, el punk era en sí mismo una especie de sociedad secreta, dedicada no a guardar un secreto sino a perseguirlo, una sociedad basada en la ciega convicción de que había un secreto que encontrar? ¿O era que una vez el secreto fue aparentemente descubierto, una vez el punk se convirtió en una ideología de protesta y autoexpresión –una vez la gente supo qué esperar, una vez que comprendieron exactamente lo que obtendrían a cambio de su dinero, o lo que harían para ganarlo–, la historia estaba lista para sus notas a pie de página.

A lo largo y a lo ancho de los Estados Unidos se habían formado primitivos enclaves (clubs nocturnos, fanzines, tiendas de

discos, una media docena de estudiantes de instituto aquí, un trío de artistas allá, una chica encerrada en su habitación de pie frente al espejo mirando su nuevo peinado), aunque quizá la causa no fuese tanto el estremecimiento que podía provocarles oír las copias de importación, a diez dólares el ejemplar, del single prohibido «Anarchy», como las crónicas de los periódicos y de la televisión en las que los adolescentes de Londres aparecían mutilándose la cara con objetos de uso doméstico cotidiano. Los verdaderos descubrimientos surgían de la nada («La escena original –dijo el fundador de un antro punk de Los Ángeles– estaba hecha de gente que se arriesgaba y transmitía misteriosas informaciones»); para algunos, esos descubrimientos, una nueva manera de andar y una nueva manera de hablar, acentuarían las contradicciones de la existencia cotidiana durante los años venideros, harían la vida más interesante de lo que habría sido de otro modo.

«Ya es hora de que el público participe –dijo en escena Joe Strummer, de los Clash, en 1976–. Quiero que todos vosotros me digáis exactamente qué estáis haciendo ahí.» Mientras aguardaban a que los Sex Pistols ocuparan el escenario del Winterland, tal vez muchas personas se estuvieran preguntando qué hacían ahí, por qué todas sus expectativas eran tan confusas, y tan violentas. En todas las historias que se codificaban en ese momento, una, al menos, era simplemente musical; comparada con todo cuanto la música contenía secretamente, esa historia era casi silenciosa; pero lo primero que haré es contaros esa historia.

¿HAS VISTO?

«¿Has visto a los Sex Pistols?», le susurró Joe Strummer a Graham Parker una noche de principios de 1976. Era como si le estuviese transmitiendo un rumor tan improbable que temía levantar la voz. Formaban parte de la escena del «pub rock» londinense (Parker cazaba ecos de Wilson Pickett y los Temptations, Strummer iba detrás de Chuck Berry y Gene Vincent): un intento abortado más de llevar la abotargada música de los sesenta a sus fundamentos. «No –respondió Parker–. ¿Los Sex Pistols?» «Algo totalmente nuevo, tío –dijo Strummer–. Algo totalmente nuevo.»

Strummer dejó inmediatamente su grupo, que interpretaba viejos éxitos de rock, para formar los Clash: «Ayer me conside-

raba un tipo desagradable –diría posteriormente que contestó a sus amigos cuando le preguntaron el porqué–. Entonces vi a los Sex Pistols y me convertí en un rey.» Es una buena historia, demasiado buena para ser cierta, pero fue cierta en la música, y nunca más cierta que en la música de las Slits. Fueron el primer grupo punk exclusivamente femenino: cuatro adolescentes que no tenían la menor idea de nada que no fuera subirse a un escenario y gritar. Decían «Que te den por culo»; significaba «¿Por qué no?». Era el sonido, escribiría Jon Savage mucho después, de la gente descubriendo su propio poder.

TODO LO QUE LAS SLITS

Todo lo que las Slits dejaron tras de sí fue un objeto que aullaba en su mudez: un elepé sin nombre en una funda blanca como de contrabando. Me gusta pensar que el disco se titula «Érase una vez en una sala de estar», pero no hay manera de estar seguro; con frases garabateadas al azar en la etiqueta que había pegada al disco en lugar de títulos, tienes que decidir los nombres de las canciones de entre las opciones que se te ofrecen. A continuación «A Boring Life» (Una vida aburrida): una vez empezada la música, jamás he intentado comprender una palabra.

Una Slit suelta una risita; una segunda pregunta: «¿Estás a punto?», otra responde: *«¿A punto?»*, como si tal cosa fuera imposible; luego una cuarta devuelve la risita, como Alicia sumergiéndose en el agujero del conejo: «Ah, ah, OH, NOOOOO...» Es el último sonido que se oye en la cresta de una montaña rusa, y en la pausa que sigue tienes tiempo de recordar a Elvis en los estudios Sun de Sam Phillips en 1955, grabando «Milkcow Blues Boogie» (El boogie blues de la vaca lechera) con un breve diálogo ensayado («¡Tranquilos, tíos! ¡Eso no consigue *moverme!* ¡Vamos a menearnos de verdad, de verdad para variar!»), excepto que el diálogo de las Slits es demasiado trivial como para haber sido ensayado –por no decir que no lleva a ninguna parte–, y luego el silencio se derrumba en medio de un grito implacable. Este drama comprimido –del azoramiento a la anticipación, de la vacilación al pánico, del silencio al sonido– era de lo que iba el punk.

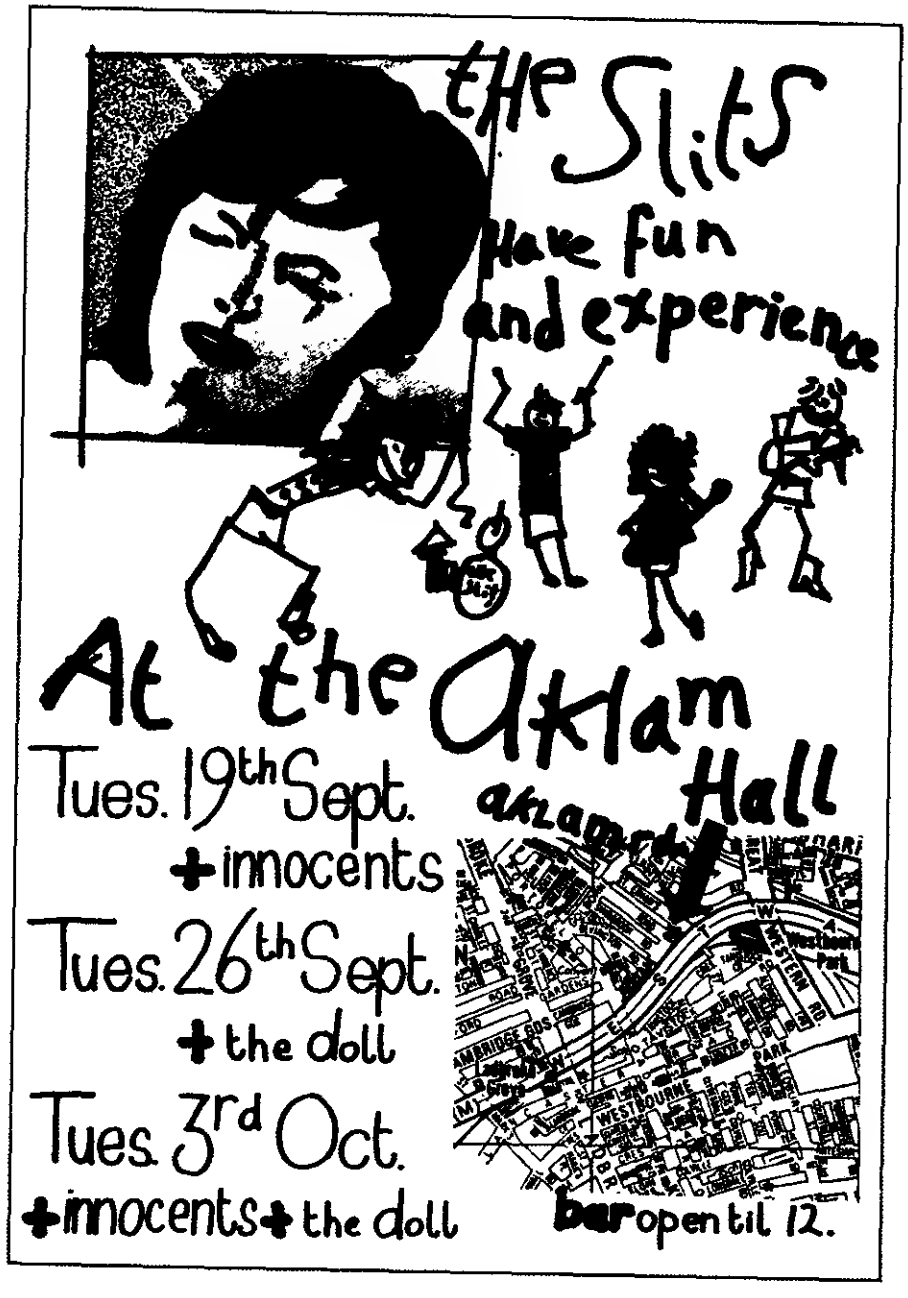
Las Slits eran Ari Up, la líder vocal; Palmolive, batería; Viv Albertine, guitarra; Tessa, bajo. La entrada del *Rolling Stone*

Rock Almanac del 11 de marzo de 1977 nos informa que: «Las Slits hicieron su debut en escena, como teloneras de los Clash, en el Roxy de Londres... Tendrán que soportar el doble handicap de su sexo y de su estilo, que lleva hasta el extremo el concepto del amateurismo iluminado... Las Slits responderán a los cargos de incompetencia al incitar a los miembros del público a subir al escenario para tocar mientras las cuatro mujeres bajan con el público a bailar.» Me viene a la mente una estrofa de un viejo disco jamaicano de cuarenta y cinco revoluciones: «Barrister Pardon» (El perdón del abogado) de Prince Buster, el último de su trilogía del Juez Terror, la historia de un vengador que llega de Etiopía para liberar los suburbios de Kingston de los gamberros que lo invaden. A lo largo de tres singles sentencia a los asesinos adolescentes a cientos de años de prisión, encarcela a sus abogados cuando se les ocurre la temeridad de apelar, mueve a las lágrimas a todos los que están en la corte, a continuación los suelta a todos y, levantando mucho las rodillas como si bailase, se baja del estrado y organiza un *cakewalk*[1] con la multitud. «Soy el juez, pero sé bailar.» Con «A Boring Life», las Slits juzgaban todas las otras versiones del rock'n'roll: «Milkcow Blues Boogie», «Barrister Pardon»; los discos oficiales de bajísima categoría que ellas mismas harían después de su gran momento quedarían atrás.

Nada podía comparárseles. Gritando y chillando, el grupo encuentra un compás a partir de la guitarra golpeada, coge un ritmo, comienza a tomar forma; el ritmo se desvanece y lo vuelven a atrapar, lo dejan atrás y siguen. Chillidos, rechinar de dientes, gruñidos y gemidos –ruidos femeninos sin retocar, jamás oídos anteriormente en la música pop– recorren el aire mientras las Slits marchan mano a mano a través de la tormenta que ellas mismas han creado. Es una interpretación llena de alegría y venganza, un cántico de patio de recreo; se corre todo riesgo musical imaginable, y efectivamente, para esas mujeres tocar el acorde más sencillo era arriesgarse; su amateurismo no era iluminado.

«No más rock'n'roll para ti/no más rock'n'roll para mí», reza un lamento ebrio en otra parte del disco, haciéndose eco del coro de los Sex Pistols de no-hay-futuro: algún hombre sin identificar estaba cantando, quizá el tipo que manejaba la consola, pero era la afirmación por parte de las Slits de que, hicieran lo que hiciesen, jamás lo llamarían rock'n'roll. Era una música que

1. Baile de origen negro en el cual las parejas que ejecutaban los pasos más complicados recibían un pastel como premio. *(N. del T.)*



Cartel anunciando conciertos de las Slits, 1978

incluso rechazaba su propio nombre, lo cual significaba que también rechazaba su historia. A partir de este momento nadie sabría lo que era el rock'n'roll, de modo que casi cualquier cosa sería posible, o imposible, con el nombre de rock'n'roll: el ruido al azar era rock'n'roll, y los Beatles no lo eran. A excepción de las producciones ocultas de unos cuantos profetas de culto –deidades norteamericanas como Captain Beefheart, bandas de garaje de los años sesenta como Count Five o los Shadows of the Night, la Velvet Underground y los Stooges de finales de los sesenta, los New York Dolls y Jonathan Richman y los Modern Lovers de principios de los setenta, y la voz reggae del exilio gnóstico–, el punk rechazó de inmediato toda la música que lo había precedido; negaba la legitimidad de todo aquello que hubiera tenido éxito, o de aquellos que tocaban como si supiesen hacerlo. Al destruir una tradición, el punk revelaba una nueva.

Al volver la vista atrás, sigue siendo posible tomar esta versión de la historia del rock'n'roll como cierta, como toda la historia, y no porque la música rechazada por el punk no tuviese valor, sino porque lo poco que permanece de la música de las Slits te permite imaginar que el sonido que producían comunicaba de un modo más completo y misterioso que la obra más meticulosamente elaborada que cualquiera hubiese tocado antes o después de ellas. «A Boring Life», oído tal como fue hecho en 1977 o escuchado una década después, reescribe la historia del rock'n'roll.

SE DICE

Se dice que en la década de los cincuenta quince mil grupos vocales negros grabaron al menos un disco. No sé si es cierto; la primera vez que vi esa cifra se me salieron los ojos. El punk la hizo creíble.

Sólo una pequeñísima parte de esos grupos habría sido oída por el público, aunque todo hubiese sido hecho para ese público, y también por la fama y el dinero, y por la sensación de que aunque sólo fuera en la fantasía utópica de un disco de tres minutos, se trataba del momentáneo poder adquirido por la gente que nunca había tenido una razón para creer que alguien pudiera estar interesado en cómo sonaban o en qué tenían que decir. Era un hervidero de nuevas voces sin precedentes en la historia de la

cultura popular, y junto con otras formas primitivas de rock'n' roll –el sofisticado rhythm and blues de Ray Charles y los Drifters de Clyde McPhatter, el rockabilly de Elvis, Carl Perkins y Jerry Lee Lewis, las enloquecidas irrupciones de Little Richard, los himnos adolescentes llenos de desparpajo de Chuck Berry, las sorpresas de fabricantes de ruido como los Monotones–, este acontecimiento marcó la transformación de la música popular en todo el mundo. «Debo hablar con un muchacho llamado Elvis Presley –dijo en 1956 la directora de una escuela secundaria de Londres– porque su nombre está grabado en todos los pupitres de mi escuela.»

«Fue maravilloso haber redescubierto a una edad avanzada el tipo de sensación que experimenté siendo niño al oír por primera vez a Little Richard y a Elvis Presley. Era excitante, pero también había un elemento de miedo; pensabas "¿es posible que esto sea real?". Ibas a los conciertos y tenías la sensación de que estabas participando en algo que procedía de otro planeta, parecía extraordinario que estuviera ocurriendo en realidad.»

JOHN PEEL, discjockey de la BBC, 1986, acerca del punk en Londres en 1976.

El siguiente acontecimiento importante en el rock'n'roll –la aparición de los Beatles en Liverpool y Londres entre 1962 y 1963, impulsada por el rock negro de James Brown, Motown en Detroit y Stax en Memphis– no produjo una cacofonía de ese tipo. Un sinnúmero de nuevas bandas grabó discos, pero una vez revitalizada, la música fue pronto dominante y se atrincheró a través de Occidente; unida a la revuelta social de los negros, más tarde a la rebelión internacional de la juventud blanca, el rock'n'roll se volvió petulante, pero elevado a la categoría de arte, se volvió tímido. El espíritu que antes había atraído la atención del mundo –la avidez para hacer absolutamente cualquier cosa con tal de ser oído, que aún hoy resulta evidente en muchos singles de los años cincuenta, o, si a eso vamos, en tantas imitaciones de tercera categoría de los Beatles– fue reemplazado por un culto a la prudencia, la responsabilidad y el virtuosismo.

Ignoradas al principio por cientos de pequeños sellos independientes, desde mediados de los sesenta las principales compañías de discos tenían contratados a los artistas más importantes y habían erigido un centro; la música idiosincrásica, un concepto que en 1956 no habría tenido el menor sentido, pronto sonó simplemente estrafalario. Allá por 1967, un año pop centrado en el álbum de los Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el rock'n'roll estaba gobernado por una ideología de afirmación, creatividad y novedad. Casi todo sonaba esperanzador, significativo y nuevo, pero de hecho la música estaba implosionando. El objetivo de casi todo era el centro, y éste giraba arrojando de sí cualquier cosa que fuese distinta. Advertencias fin-de-década –«A Day in the Life» (Un día en la vida) de los Beatles, *Let It Bleed* (Déjalo sangrar) de Rolling Stones, *John Wesley Harding* de Bob Dylan, *White Light/White Heat* (Luz blanca/Calor blanco) de Velvet Underground, *Plastic Ono Band* de John Lennon y *There's a riot goin' on* (Aquí hay bronca) de Sly and the Family Stone, la ola de pop negro desilusionado y politizado post-revuelta– fueron ignoradas incluso por aquellos que las pronunciaron. El negocio de la música se movía hacia la racionalización. Para 1975, cuando las empresas de servicios para el ocio habían concentrado las ventas de discos en manos de empresas casi tan numerosas como fábricas de coches hay en Norteamerica, el proceso casi se había completado. «El entretenimiento no es una suspensión de las creencias –escribió Michael Ventura en 1985–, sino una suspensión de los valores. Incluso podría decirse que ése es el significado del "entretenimiento" tal como se practica entre nosotros: el alivio de suspender los valores con los que estamos hartos de vivir y tememos abandonar... Ir de un trabajo que no te gusta hasta una pantalla en la que los demás viven más intensamente que tú..., esto es, por lo general, la vida americana»; lo mismo podría haber dicho Ventura de la vida moderna. En su informe anual de 1977, la Warner Communications, entonces la empresa líder en servicios de ocio, ya se había enfrentado al problema:

> El entretenimiento se ha convertido en una necesidad. La afirmación parece no tener base alguna: ¿puede el entretenimiento ser necesario en el mismo sentido que la comida, la ropa y un cobijo son necesarios...? El problema en la afirmación anterior no es la palabra «necesario», sino la palabra «entretenimiento». Hace tan sólo veinte años, «entretenimiento»

—diversión, distracción— habría servido adecuadamente para describir la mayor parte de películas, programas de televisión o radio, prensa popular y sonido grabado. Pero hoy en día la palabra parece inadecuada, superada por los acontecimientos. El papel de esos medios de comunicación es mucho más variado y crucial que el de simplemente hacer pasar un rato agradable. En sus operaciones mecánicas... los medios de comunicación [han permanecido] esencialmente iguales. Y aun así, en su utilidad personal y social, han cambiado completamente... Suele considerarse que el ritmo de industrialización del mundo, que se ha acelerado sin interrupción desde el siglo XIX, ha supuesto un importante reto a la identidad individual; un mundo cada vez más eficiente y estandarizado amenaza la libertad personal, la importancia y la oportunidad, con la consiguiente sensación de una privación de los derechos individuales.

Esto es lo que, en 1956, Harold Rosenberg quería decir cuando hablaba de la «proletarización»: el «proceso de despersonalización y pasividad» causado por la moderna organización social, la extensión de «la condición psíquica del trabajador manual del siglo XIX» a la totalidad de la sociedad del siglo XX. «Desmoralizado por su alienación de sí mismo y por su falta de control sobre sus relaciones con los demás —decía Rosenberg—, los miembros de todas las clases sociales se abandonan a egos-masa construidos artificialmente que prometen restaurar sus lazos con el pasado y el futuro.» Sin embargo, en 1977, la Warner Communications no veía las cosas con tanto pesimismo:

Tras haber permitido que la tecnología crease el problema, el hombre ha comenzado a utilizar la tecnología para solventarlo. Con la disponibilidad de tantas formas de comunicación, cuyo crecimiento tiene lugar de manera exponencial, ha tenido que recurrirse urgentemente a los medios de «entretenimiento» para proporcionarle al individuo los modelos de experiencia, las oportunidades para reconocerse a sí mismo y los ingredientes de su identidad... El movimiento de información —a un ritmo muy variado, para muchos tipos de personas— es el negocio de la Warner Communications. Y el fenomenal crecimiento de nuestra compañía, junto con otras que son líderes en este campo, refleja un maridaje de cultura y tecnología sin precedentes en la historia, y una revolución equivalente en la percepción humana del yo.

Los Penguins, uno de los 15.000 grupos vocales negros que grabaron discos en los años cincuenta

EL MUNDO

El mundo ha prosperado a pesar de la desaparición de la Jordan Motor Car Company, fabricantes del Jordan Playboy, el automóvil norteamericano más seductor de los años veinte; es de suponer que el mundo podría seguir su curso sin el equivalente de quince mil grupos de música du-duá grabando discos. Con un mercado tan amplio y organizado de arriba abajo, las ventas de discos sufrieron un fuerte incremento, aun cuando la floreciente economía de los sesenta diese paso a una economía irracional y en recesión que se mofaba de los valores tradicionales, ya fueran éstos los valores pre-rock de trabaja-duro-y-ahorra o los ya tradicionales valores de los sesenta de no-trabajes-y-vive-así-mientraspuedas. Esta plaga llegó al Reino Unido antes que a los Estados Unidos, donde aún tardaría un par de años en arraigar. No resulta accidental que *The Ice Age* (La edad del hielo), la novela de Margaret Drabble acerca del hundimiento económico y social de Gran Bretaña, poblada de personajes que activamente daban la bienvenida a la depresión económica como alivio a su angustia,

apareciese al mismo tiempo que los Sex Pistols. Ambos buscaban un asidero en un mundo en donde las promesas de la sociedad ya no se mantenían y aquellos que aún creían en ellas eran rápidamente tildados de necios.

Había llegado el momento de pagar las facturas de la guerra y la planificación social. Con la ayuda de su petróleo, los árabes comenzaron a tratar a los occidentales del mismo modo que éstos les habían tratado anteriormente con las armas: aumentó el desempleo, la inflación se disparó, el capital se agotó. El mundo prometido en la década de los cincuenta («¿Qué queréis? –rezaba un anuncio en la Inglaterra de 1957–. ¿Una comida mejor y más barata? ¿Montañas de ropa nueva? ¿Una casa de ensueño con las últimas comodidades y electrodomésticos que os ahorren trabajo? ¿Un coche nuevo..., un fueraborda..., avioneta propia? Pronto dispondréis de todo cuanto deseéis... junto con más tiempo libre para disfrutarlo. Con la electrónica, la automatización y la energía nuclear estamos entrando en una nueva Revolución Industrial, que solventará nuestras necesidades de manera rápida..., barata... abundante»), un mundo que en los años setenta parecía al borde de su realización resultaba una broma de mal gusto en 1975. Basándose menos en el sufrimiento concreto que en las esperanzas bloqueadas, cundió el pánico: y del mismo modo el impulso de venganza. Drabble escribió:

> Por todo el país, las familias que habían oído las noticias se miraban entre sí y decían «Dios mío», o «Cuál será la próxima», o «Me rindo», o «Bueno, a tomar por culo», antes de embarcarse en una velada viendo la televisión en color, o en una buena comida caliente, o en una excursión al pub, o en una velada en la sociedad coral. Por todo el país los ciudadanos se echaban la culpa unos a otros por todo lo que iba mal: los sindicatos, el gobierno, los mineros, los obreros del sector del automóvil, los hombres de la mar, los árabes, los irlandeses, sus propios maridos, sus propias esposas, su propio y perezoso vástago que no servía para nada, la educación integrada. Nadie sabía de quién era realmente la culpa, pero casi todo el mundo se las arreglaba para quejarse enérgica y justamente de alguien; sólo unos pocos estaban sumidos en un honorable silencio. Aquellos que durante veinte años se habían quejado del insignificante aumento del coste de la vida, naturalmente, no tenían la elegancia de desear haberse ahorrado el aliento para enfriar sus gachas, porque aquel que se queja una vez se queja siempre, así que los que más se habían quejado cuando no había nada de que quejarse disfrutaban ahora de lo lindo.

LA CORRIENTE PRINCIPAL

La corriente principal del rock'n'roll en un 1975 casi totalmente blanco y de clase media continuaba dominada por ritmos que no eran sino pasivamente congruentes. La «aventura» y el «riesgo» habían sido el santo y seña de los años sesenta, una época que se había convertido ella misma en jerga, «los sesenta». Por entonces, las muertes, los fracasos, los que se habían consumido siendo testigos de las luchas y experimentos de aquellos años habían pasado a ser el santo y seña de los años setenta: «supervivencia».

Por extraña que pueda parecer esa palabra como definición de las oportunidades que se abrían a las personas que eran blancas, de clase media y relativamente jóvenes –pues era casi exclusivamente a esas personas a quienes se aplicaba la palabra–, resultaba imposible resistirse. Mediante la magia del lenguaje vulgar, la palabra «supervivencia», al igual que su gemela «superviviente», dejó grabados a los sesenta en la historia como un error, y en los setenta convirtió cualquier acto de estabilidad profesional o personal (conservar un empleo, seguir casado, permanecer fuera de un hospital mental, o sencillamente no morir) en un acto de heroísmo. Al principio, corrompida como referencia a aquellos «supervivientes» de «los sesenta» que se encontraban inmersos en la «vida real», la palabra contenía una implacable ecuación: la supervivencia era la verdadera vida.

Muy pronto, todo aquel cuya existencia material o física no estuviera claramente en peligro, podía reclamar el título de superviviente, lo que equivalía a recibir el mayor halago. La idea tomó cuerpo. Las insinuaciones de agresión surgían sigilosamente: unos anuncios para una nueva línea de maletas, «El Superviviente», dejaban claro que lo que estaba en juego era la supervivencia de los más aptos: en la jungla de la nueva economía, era lo único que importaba. La idea adquirió categoría ontológica a medida que invadía el campo de la ética. «Garp es un superviviente», escribió un fan de la novela de John Irving *El mundo según Garp*, perfectamente consciente de que el héroe de

Irving es asesinado a tiros a la edad de treinta y tres años. He aquí la victoria definitiva de la idea sobre la palabra: el superviviente muerto.

La noción de lo que en 1976 Bruno Bettelheim denominaba «una supervivencia completamente vacía», en la que «la supervivencia lo es todo, no importa cómo, por qué ni para qué», invadía todas las formas de discurso. Bettelheim escribía acerca de la nueva santificación filosófica de «supervivencia» en los campos de exterminio nazis como opuesta incluso a una resistencia imaginaria: siguiendo los argumentos de la película *Seven Beauties* (Siete bellezas) de Lina Wertmuller y de los estudios de campo de Terrence Des Pres, *The Survivor* (El superviviente), afirmó: «Lo único realmente importante es la vida en su forma más cruda, simplemente biológica..., debemos "vivir más allá de las compulsiones de la cultura" y "mediante las crudas exigencias del cuerpo".» En otras palabras, uno tenía que vivir según la dictadura de la necesidad, no más allá de la cultura sino antes que ella, y, tal como Hannah Arendt escribió en una ocasión, los dictados del cuerpo eran enemigos de la libertad: cuando la supervivencia adquiere prioridad, «la libertad tiene que rendirse ante la perentoriedad del mismo proceso de la vida». En 1951, en *El hombre rebelde*, Albert Camus narraba una historia distinta:

> Ernst Dwinger, en su *Siberian Diary* (Diario siberiano), menciona a un teniente alemán –durante años prisionero en un campo en donde el hambre y el frío eran casi insoportables– que se construyó un piano silencioso con teclas de madera. En la más abyecta miseria, permanentemente rodeado de un grupo de desarrapados, componía una extraña música audible sólo para él.

La historia, según Camus, de una «insurrección armoniosa». Pero Camus ya no estaba de moda; ni tampoco el frío y el hambre ni el «estado de constante necesidad y aguda miseria» que Arendt quería dar a entender con la palabra «necesidad». El lenguaje se volvió del revés, de modo tal que la cultura era una compulsión, la necesidad un lujo, la supervivencia una opulenta sensibilidad; así, el credo de la supervivencia fue abrazado ávidamente no por quienes sufrían privaciones, sino por las estrellas de rock. Se podía leer la nueva ideología en los títulos de los discos: *Survivor* (Superviviente), *Rock and Roll Survivor* (Rock and roll del superviviente), «You're a Survivor» (Eres un superviviente), *I Survive* (Sobrevivo), «Soul Survivor» (Alma de superviviente), *Street Survivor* (Calle superviviente), *Survival* (Supervivencia), *Surviving* (Sobreviviendo), «I Will Survive» (Sobreviviré), una y otra vez hacia una redundancia sin fin; y en casi todos los casos se trataba de intérpretes que deberían haber quedado sumidos en un honorable silencio años antes, pero que ahora se encontraban con que se les otorgaba la dispensa para suministrar sus mercancías a perpetuidad, y más aún, para celebrarlo como si se tratase de un triunfo moral, un triunfo que devaluaba cualquier esfuerzo en pos de la aventura y el riesgo. El intercambio de una garantía de morir de aburrimiento por la garantía de no morir de hambre era un buen negocio: el único juego en la ciudad.

IDENTIFICADOS AHORA

Identificados ahora con aquellos que poseían el dinero y con las compañías subsidiarias de las grandes empresas para asegurarse las herramientas más arcanas y sofisticadas, el rock'n'roll se convirtió en algo archisabido: una parodia de la época en que una estrella de rock exigía que su sello donara los ingresos de su próximo álbum al espacio exterior. Pero no ocurría como parodia. El rock'n'roll se convirtió en un hecho social ordinario, como un viaje en tren al trabajo o el proyecto de construcción de una autopista. Se convirtió en un hábito, una estructura, una opresión invisible.

Los sesenta, una era mítica incluso cuando estaba en pleno desarrollo, se basaban en la creencia de que, puesto que todo era cierto, todo era posible. Entre las estrellas, la ideología utópica se había reducido en los setenta a un opulento solipsismo. En términos del descarnado solipsismo de la supervivencia en los campos de exterminio, incluso fantasear con la resistencia –que por su naturaleza prácticamente debía ser una fantasía de colectividad, de solidaridad– era algo utópico; insistiendo en la sensibilidad del individuo como fuente de todos los valores, las estrellas de rock construían una utopía a partir del solipsismo. Al igual que las estrellas de cine, habían ganado tanto dinero que permanecían al margen y desinteresados de todo cuanto estaba sucediendo en el mundo, y las noticias que ofrecían de sus cómodas existencias y de sus pequeños problemas resultaban atractivas para el gran público. No había necesidad de cambio alguno; el

«cambio» comenzaba a parecer algo pasado de moda, una palabra de los sesenta. El caos reinante en la sociedad en general reclamaba una música de tranquilizadora estabilidad; en el mundo del pop el tiempo se detenía. Durante años que parecieron décadas, podías encender la radio con la seguridad de que oirías «Fire and Rain» (Fuego y lluvia) de James Taylor, «Stairway to Heaven» (Escalera al cielo) de Led Zeppelin, «Behind Blue Eyes» (Tras unos ojos azules) de los Who, «Maggie May» de Rod Stewart. Todo iba bien; eran buenas canciones.

ALGUNAS PERSONAS

Algunas personas comenzaron a perder el gusto por la sorpresa; otras jamás lo tuvieron. «La gente pagaba por ver cómo otros creían en sí mismos —escribió en 1983 Kim Gordon, del grupo punk neoyorquino Sonic Youth—. En el escenario, en medio del rock'n'roll, sucedían muchas cosas y podía suceder cualquier cosa, según la gente viniera de mirón o a conformarse con lo que se le ofrecía en ese momento.» Tales palabras no han sido escritas a mediados de los años setenta, cuando la gente pagaba por ver cómo los demás creían que los demás creían en ellos. En esa época, cuando los conciertos finalizaban los fans se ponían en pie, sostenían en alto cerillas encendidas: estaban rezando.

En 1974, Malcolm McLaren pasó una breve temporada en los Estados Unidos como mánager de los New York Dolls, que por entonces estaban en las últimas. Un día habían entrado por casualidad en su tienda y le habían hecho escuchar algunos de sus discos; no pudo contener su risa. «No me podía creer que alguien fuese tan malo —dijo mucho después, citando ese momento como fuente de inspiración para los Sex Pistols—. El hecho de que fueran tan malos de pronto me sorprendió con tanta fuerza que comencé a decirme a mí mismo: "Me estoy riendo, estoy hablando con estos tipos, les estoy mirando, y me estoy riendo con ellos"; y de pronto me sentí impresionado por el hecho de que ya no me preocupaba que tocaran bien o mal. El que uno conociera el rock'n'roll hasta el extremo de ser capaz de escribir canciones medianamente decentes ya no tenía la menor importancia... Los Dolls dejaron en mí la impresión de que había algo más, algo maravilloso. Pensé en lo magnífico que era ser tan malo.»

No hay duda de que un año más tarde McLaren les ponía a los Sex Pistols discos de los Dolls, del mismo modo que dos décadas antes Sam Phillips les había puesto viejos discos de blues a los nuevos cantantes de rockabilly. Una pancarta que McLaren pintó y colocó detrás de los últimos escenarios en que actuaron los Dolls captaba ese tiempo muerto del que jamás pudieron escapar: «¿CUÁL ES LA POLÍTICA DEL ABURRIMIENTO?»

ERA

Era, una vez más, un eslogan situacionista. «El aburrimiento es siempre contrarrevolucionario», les gustaba decir a los situacionistas. El interrogante de McLaren era su manera de preguntar cuánto poder podía ser segregado por las consignas que almacenaba. «El aburrimiento es siempre contrarrevolucionario.» La frase era típica del estilo situacionista, de su voz; una paradoja de retórica gastada y lenguaje vulgar flotaba en esta línea de sofismas, y la afirmación se convertía en una pregunta cuando la oías: ¿qué significa esto?

Ya sabéis lo que habrían respondido los situacionistas: todo lo que te falta es tener conciencia de lo que sabes. Nuestro proyecto no es más que una reafirmación seductora y subversiva de lo obvio: «Nuestras ideas están en la mente de todo el mundo.» Nuestras ideas acerca de cómo funciona el mundo, acerca de por qué debe cambiar, están en la mente de todo el mundo en forma de sensaciones que casi nadie está dispuesto a traducir en ideas, de modo que nosotros las traduciremos. Y eso es todo lo que tenemos que hacer para cambiar el mundo.

Para los situacionistas el aburrimiento era un fenómeno absolutamente moderno, una moderna forma de control. Durante el feudalismo y el primer siglo de la Revolución Industrial, el trabajo agotador y las privaciones producían una fatiga entumecedora y una horrible miseria que carecían de misterio; se trataba de un hecho dado por Dios, sencillamente. «En la caída de Adán también pecamos todos», y en cuanto a esos pocos que no conocían la fatiga ni la miseria, era más fácil que un camello pasase por el ojo de una aguja que un rico entrara en el reino de los cielos. Tal como los situacionistas veían la modernidad, la restricción de empleos y la relativa abundancia, la planificación urbana

y el Estado del bienestar no producían felicidad sino depresión y aburrimiento. Al faltar Dios, la gente percibía su estado no exactamente como un hecho, sino como un fatalismo vacío de significado que separaba a cada uno de los hombres y las mujeres de los demás, que obligaba a la gente a preguntarse ¿qué pasa conmigo?

El fatalismo es aceptación. «Que sarà, sarà» es siempre contrarrevolucionario. Pero tal como los situacionistas comprendían el mundo moderno, el aburrimiento era menos una cuestión de trabajo que de ocio. Cuando en la década de los cincuenta se dieron a conocer, el trabajo ya no era en la vida algo dominante; la «automatización» y la «cibernética» eran palabras nuevas y maravillosas. El tiempo para el ocio aumentaba, y a fin de mantener su poder, aquellos que dirigían el mundo, ya fueran los directivos capitalistas de Occidente o los comunistas burócratas del Este, tenían que asegurarse de que el ocio fuese tan aburrido como las nuevas formas de trabajo. Más aburrido, si el ocio iba a reemplazar al trabajo como el espacio donde se desarrollaría la vida cotidiana, mil veces más. ¿Qué mejor podía producir un fatalismo desesperanzado y atomizado, sino la sensación de que uno está aletargado cuando debería estar pasándoselo bien?

Los ocho hombres y mujeres que se reunieron en la ciudad italiana de Cosio d'Arroscia el 27 de julio de 1957 para fundar la Internacional Situacionista se comprometieron a intervenir en un futuro que, según ellos consideraban, se encontraba al borde de eliminar tanto las necesidades materiales como la autonomía individual. La tecnología moderna había suscitado el espectro de un mundo en el cual «trabajo» –empleo, labor remunerada, fueran cuales fueren las tareas realizadas por el simple hecho de que debían hacerse– podía convertirse muy pronto en poco más que un cuento de los hermanos Grimm. En un nuevo mundo de ocio ilimitado, cada individuo podría construirse una vida, al igual que en el viejo mundo unos pocos artistas habían construido sus representaciones de lo que podía ser la vida. Se trataba de un viejo sueño, el sueño del joven Karl Marx –¡que cada hombre sea su propio artista!–, pero aquellos que poseían el presente veían el futuro con mucha más claridad que cualquiera de las sectas saturadas de izquierdismo que reclamaban el legado de Marx. Aquellos que regían el mundo estaban reorganizando la vida social no sólo para conservar su control sobre él, sino para intensificarlo; las técnicas modernas eran una espada de dos filos, un medio para dominar el campo libre de la abundancia y el ocio que los

revolucionarios habían imaginado durante quinientos años. Así, el aburrimiento. La miseria condujo al resentimiento, que tarde o temprano encontraría su objetivo legítimo: la clase dirigente. El aburrimiento era una nebulosa, una confusión, y finalmente el modo definitivo de control, de autocontrol, de perfeccionada alienación: una mala conciencia.

En la sociedad moderna, el ocio (¿qué quiero hacer hoy?) era reemplazado por el entretenimiento (¿qué hay para ver hoy?). El hecho potencial de todas las posibles libertades era reemplazado por una ficción de falsa libertad: tengo suficiente tiempo y dinero para ver cualquier cosa que haya que ver, para ver cualquier cosa que hagan los demás. Puesto que esa libertad era falsa, resultaba insatisfactoria, aburrida. Debido a que era aburrida, dejaba insatisfecho a todo el mundo a la hora de contemplar su propia incapacidad para responder a lo que, después de todo, era un espectáculo de éxito. Es un buen espectáculo, pero no siento nada: Dios mío, ¿qué pasa conmigo? Era la cultura del ocio lo que producía aburrimiento, lo producía, lo llevaba al mercado, cogía los beneficios, los reinvertía. De modo que el mundo iba a cambiar, anunciaba en junio de 1958 el primer número de *Internationale situationniste, «porque no queremos aburrirnos...*, juventud airada y mal informada, rebeldes adolescentes de buena familia que carecen de un punto de vista pero distan mucho de carecer de una causa: el aburrimiento es lo que todos ellos tienen en común. Los situacionistas ejecutarían la pena que el ocio contemporáneo pronuncia contra sí mismo».

Los situacionistas veían el aburrimiento como una patología social; buscaban su negación entre los sociópatas. En las páginas de su revista, criminales lunáticos y alborotadores sin propósitos parecen algunas veces los únicos aliados que los redactores están dispuestos a aceptar. Los situacionistas tenían la intención de definir una postura, no una ideología, pues consideraban todas las ideologías como alienaciones, transformaciones de la subjetividad en objetividad, deseo de un poder que dejaba a los individuos sin poder: «El situacionismo no existe», dijeron durante años. El mundo era una estructura de alienaciones e ideologías, de jerarquías y burocracias, y para ellos todas eran una versión de la otra; así, considerarían el demente acuchillamiento de un cuadro famoso como una revuelta simbólica contra una alienación administrada burocráticamente en la cual la ideología de la obra maestra reducía a la nada a todo aquel que la contemplase. Del mismo modo veían en el responsable de controlar a la gente du-

rante una marcha contra la guerra del Vietnam a un ideólogo burócrata que forzaba una escisión entre deseo y comportamiento, y, si a eso vamos, tanto era un enemigo el general William Westmoreland como Ho Chi Minh. Ambos, el cuadro y la guerra, eran espectáculos de gran éxito; ya se tratase de una visita al museo o de una marcha en la calle, las dos convertían el ocio en un consumo de represión. La obra maestra te convencía de que la verdad y la belleza eran el don que Dios había otorgado a otra persona; la protesta en favor de la lucha de los vietnamitas de que la revolución era un hecho en la vida de otra persona. Nunca podría ser tuya, y así, después de cada espectáculo, uno se marchaba disminuido, con algo menos de lo que había traído. Eso, decían los situacionistas una y otra vez, era el motivo por el que era necesario y posible detener el espectáculo: al igual que las pequeñas humillaciones infligidas por el servicio de orden de una manifestación constituían la esencia de la represión, el acto ejemplar de un fanático podía probar que la libertad estaba al alcance de cualquiera.

Los situacionistas se proclamaban a sí mismos revolucionarios, interesados sólo en la libertad, y la libertad podía significar licencia para hacer cualquier cosa, con consecuencias que no podían distinguirse del asesinato, el robo, el saqueo, el gamberrismo o el desorden, fenómenos que los situacionistas, si carecían de algo mejor, siempre estaban dispuestos a abrazar como heraldos de la revolución. Pero la libertad también puede significar la oportunidad de descubrir qué es lo que realmente quieres hacer; descubrir, como en 1922 escribió Edmund Wilson en París, «para qué drama sirve de decorado nuestro propio decorado». Eso era también lo que los situacionistas querían dar a entender como ocio: y fue ese anhelo de no sólo descubrir el drama, sino de crearlo, lo que condujo en 1957 a un parisiense de veinticinco años llamado Guy-Ernest Debord a reunir a artistas y escritores de Francia, Argelia, Italia, Dinamarca, Bélgica, Inglaterra, Escocia, Holanda y Alemania Occidental en la Internacional Situacionista. En 1975 la difunta IS ya no era más que una leyenda para unos pocos estudiantes de arte y unos cuantos radicales, ésa era la excitación que McLaren estaba buscando. ¿Cuál era la política del aburrimiento?

Debord escribió «Tesis acerca de la Revolución Cultural» en el primer número de *Internationale situationniste*: «La victoria —dijo— será para aquellos que sepan crear un desorden sin desearlo.» Tan vacío de desorden como estaba el rock'n'roll en 1975, McLaren comprendió que seguía siendo la única forma de cultura que importaba a los jóvenes, y a los treinta años se aferró a la definición de la juventud de los sesenta: la juventud era una actitud, no una edad. Para los jóvenes, todo procedía del rock'n'roll (la moda, la jerga, los estilos sexuales, las drogas más en boga, las poses); el rock lo organizaba y lo sancionaba todo. Los jóvenes, que como fantasmas legales no tenían nada y como personas lo querían todo, sentían de modo más agudo la contradicción entre lo que la vida prometía y lo que les daba; la revuelta juvenil era una clave para la revuelta social, y de este modo el primer objetivo de la revuelta social podía ser el rock'n'roll. Pueden establecerse ciertas conexiones. Si uno era capaz de demostrar que el rock'n'roll, ideológicamente autorizado a mediados de los sesenta como la excepción que confirma la regla de la monótona conducta que impregna la vida social, se había convertido en el engranaje más lustroso del orden establecido, entonces una desmitificación del rock'n'roll podía conducir a una desmitificación de la vida social.

Pero estructurar la situación de este modo requería verdadera imaginación e incluso genio, no importaba a quién perteneciese. En el pasado, el rock'n'roll, como versión de la revuelta, siempre había sido visto por sus fans como un arma, o, más profundamente, como un fin en sí mismo, una autojustificación, una versión momentánea de la vida que todo el mundo llevaría en el mejor de los mundos posibles. Pete Townshend dijo en 1968:

> Mamá acaba de caerse por las escaleras, papá ha perdido todo el dinero que tenía en el canódromo, el bebé tiene tuberculosis. Y ahí viene el chaval con su transistor, oyendo a Chuck Berry. Le importa una mierda que mamá se haya caído por las escaleras... Es bueno que tengas una máquina, una radio que emita canciones de rock and roll y te permita ir pasando el día. Ése es el juego, naturalmente: cuando escuchas una canción de rock and roll del modo en que escuchas «Jumpin' Jack Flash», o algo similar, ésa es la manera en que deberías pasar toda la vida.

Esto es lo que McLaren oyó en 1958 cuando un compañero suyo estudiante se puso en pie para cantar «Great Balls of Fire»; el acto mismo era una negación de los hechos sociales. Pero desde el momento en que el rock'n'roll se convirtió simplemente en un hecho social más, eso era contraproducente, incluso al nivel de la próxima buena canción. En 1975, la candidez de Townshend eliminaba el rock'n'roll de las realidades sociales que daban a la música su empujón. En 1958, incluso en 1968, una sencilla actuación de rock'n'roll podía sacar a la luz cuestiones de identidad, justicia, represión, voluntad y deseo; ahora todo estaba organizado para atraer esas cuestiones hacia sí mismas y hacerlas desaparecer.

¿Quién podía decir que «Fire and Rain», «Stairway to Heaven», «Behind Blue Eyes» y «Maggie May» no eran afirmaciones de libertad cuando fueron escritas, y opresiones cuando fueron utilizadas? Sólo aquellos que se negaban a creer que la afirmación que abarca la libertad está arraigada en una negación en la cual la libertad es entrevista, y entre esas personas no se incluían McLaren y los Sex Pistols. De este modo ellos condenaban el rock'n 'roll a ser un cadáver putrefacto, un monstruo que sólo reaccionaba ante el dinero, un mecanismo que creaba falsas conciencias, un sistema de autoexplotación, un teatro de seductora *opresión*, un rollo. El rock'n'roll, diría Johnny Rotten, era sólo una de las muchas cosas que los Sex Pistols iban a destruir. Y debido a que los Sex Pistols no tenían otras armas, debido a que eran fans a pesar de sí mismos, tocaban rock'n'roll, lo desnudaban hasta dejarlo en una esencia de velocidad, ruido, furia y júbilo maníaco que nadie había alcanzado jamás.

Utilizaban el rock'n'roll como un arma contra sí mismo. Considerando todos los instrumentos –excepto la guitarra, el bajo, la batería, y una voz que sonaba como cansada– como arreos elitistas de un culto profesional a la técnica, era la música más apropiada para la cólera y la frustración, para enfocar el caos, para dramatizar los últimos días de la vida cotidiana, para aprisionar todas las emociones en el estrecho hueco que había entre una mirada en blanco y una sonrisa sardónica. El guitarrista establecía una línea de fuego para cubrir al cantante, la sección rítmica ponía a ambos en una cámara de presión, y como respuesta a lo que era repentinamente percibido como la gelidez totalitaria del mundo moderno, la música podía parecer una versión de eso mismo. Había algo nuevo bajo el sol: un nuevo sonido.

Es el cuento más viejo del libro, y en esa página no puede ponerse ninguna nota al pie. Después de treinta años de rock'n'roll hay montones de notas al pie: coleccionistas de discos que permiten al que escucha retroceder en el tiempo, entrar en un estudio que ya no existe y oír el nuevo sonido tal como fue descubierto, destrozado e incluso rechazado. Es una experiencia que te lleva a otro lugar.

En 1957, en Chicago, mientras intentaba grabar su «Little Village», el cantante de blues Sonny Boy Williamson y su productor blanco comenzaron a discutir acerca de qué es exactamente un pueblo, una discusión resuelta sólo cuando Williamson grita: «Un pueblo pequeño, un *pueblucho*, ¡mamón! ¡Por mí como si lo llamas igual que tu madre!» Como si fuera una nota a pie de página, esto explica por qué Williamson pasa gran parte de la canción discutiendo sobre qué distingue a un pueblo de un villorrio, una ciudad o una urbe; también dice mucho acerca de la evolución de las relaciones amo-esclavo. En 1954, en Memphis, el guitarrista Scotty Moore responde a una toma primitiva, lenta y sensual de «Blue Moon of Kentucky» llamando «negro» a un Elvis Presley de diecinueve años; tres años más tarde, en el mismo lugar, Jerry Lee Lewis y Sam Phillips se enzarzan en una histérica bronca acerca de si el rock'n'roll es una música de salvación o de condenación. Estos momentos explican en gran medida la cultura norteamericana.

En 1959, en Nueva Orleans, Jimmy Clanton, durante años detestado al considerársele el ejemplo clásico de blanco guapito que relegó al olvido a los auténticos rockeros negros, comienza «Go, Jimmy, go», su más detestado éxito. Hace una pausa: «Bop bop bop ba da da», canturrea a la cabina de control. «Me parezco lo bastante a Mickey Mouse?» «¡Un poquito más!», es la respuesta. «Dios, no soy Frankie Avalon», dice Clanton, poco antes de convertirse en Frankie Avalon. Lo que quiere decir que Clanton tenía razón.

De nuevo en Chicago, en 1957, Chuck Berry está a punto de hacer otra toma de «Johnny B. Goode». «¡Toma tres!», grita el productor. Berry y su banda inician la melodía, pero los compases de obertura –en la versión que llegó a la lista de éxitos, la obertura más deliciosamente explosiva del rock'n'roll– no están. La estructura está ahí, los acordes, las notas, todo lo que uno

podría anotar en una hoja de indicaciones, pero la música se ve amortiguada por una extraña languidez, una vacilación, una apuesta compensatoria. A continuación uno cambia el disco y escucha «Johnny B. Goode» tal como ha sonado desde 1958: esas notas y acordes se han convertido en un hecho que sacude todas las notas a pie de página. Dan en el blanco.

Y uno puede escuchar *The Great Rock'n'roll Swindle*, un documento de dos discos acerca de la ascensión y caída de los Sex Pistols, orquestado por Malcolm McLaren para probar que las terroríficas aventuras que él y el grupo vivieron eran parte de un guión que él había escrito mucho antes. La idea que pretenden transmitir esta serie de notas al pie es que la historia de los Sex Pistols —el súbito sorbo de vida social en la garganta de un muchacho encorvado que se llamaba a sí mismo el Anticristo— fue desde el principio concebida y entregada como una mera vaina, una pequeña broma que McLaren gastó al mundo. Si Johnny Rotten realmente hablaba en serio cuando protestaba diciendo «¡Hablamos *en serio*, tío!» en *God Save the Queen*, entonces la broma era sobre sí mismo, o sobre cualquiera que creyere en lo que él decía.

Es un buen intento. Editado en 1979, un año después de que los Sex Pistols hubieran dejado de existir, *The Great Rock'n'roll Swindle* incluye una atronadora «God Save the Queen Symphony» con una narración de ultratumba, varias grabaciones ruidosas y deprimentes de Sid Vicious, por entonces casi en las últimas, «Anarchy in the U.K» interpretado a la manera de Michel Legrand y cantada enteramente en francés por un tal Jerzimy, y un popurrí de éxitos de los Sex Pistols interpretados por un alegre grupo de música disco. Tanto la canción en francés como las interpretadas a ritmo disco resultan ahora bastante atractivas, pero el reciclaje de «Pretty Vacant» como música ambiental es una fantasía carente de inspiración. No obstante el esfuerzo de McLaren por mostrar a los Sex Pistols como un timo (el secreto que hay en el corazón de la sociedad secreta resulta ser un chiste absurdo, un sinsentido) se ve incrementado por la inclusión de varias grabaciones auténticas de los Sex Pistols: «Belsen Was a Gas», de la actuación final en San Francisco, una toma alternativa de «Anarchy» cantada con voz ronca, versiones de «Substitute» de los Who, y de «Stepping Stone» de los Monkees, y una combinación de «Johnny B. Goode» y «Road Runner» (Chupakilómetros) de Jonathan Richman.

«"Sex Pistols" significaba para mí la idea de una pistola, la foto de un personaje favorito colgado en la pared, algo joven. Un asesino bien parecido.»

MALCOLM MCLAREN, 1988

El último número suena como un ensayo, no un ensayo de una sesión de grabación o de un concierto, sino de la idea misma de los Sex Pistols. Se les puede oír retroceder hasta el rock'n'roll más primitivo a fin de destruir la engreída parodia de rock'n'roll en que éste se había convertido; al mismo tiempo, se les puede oír reinventando la música de una manera absolutamente fabulosa.

El grupo se sumerge en «Johnny B. Goode», pero Johnny Rotten no sabe, o no canta, la letra; una vez pasado «Deep-down-in-Lweezeeanna», lo único que puede producir son chillidos, arcadas, reclamos para pájaros. «Ah, mierda, es *horrible*», gime, pero los músicos siguen y acaban la canción. «*Detesto* este tipo de canciones —anuncia Rotten—. ¡Basta, basta! ¡Es una *tortura*!» La banda no se detiene, así que les aúlla: «AAAAAAAAAAAAH!» Finalmente bajan el ritmo. «¿Hay algo más que podamos hacer?», pregunta desesperanzado, y entonces de su sinapsis llega «Road Runner». La asociación es correcta: tanto «Johnny B. Goode» como «Road Runner» son afirmaciones elementales de rock, la primera un mito fundacional, la historia de un muchacho del campo que sólo podía tocar la guitarra como si hiciese sonar una campana; la última, en gran parte un relato de él escuchándose a sí mismo, un relato acerca de lo bien que se sentía.

La banda hace un pequeño cambio para comenzar la segunda canción y Rotten se deja llevar por el pánico: «No sé la letra —dice—. ¡No sé cómo empieza, lo he olvidado!» Hay tal abatimiento y embarazo en su voz que temes que salga corriendo del estudio. «Basta, basta», grita. Un cinismo brutal combate la desesperación que hay en su voz y es derrotado, el grupo no ha parado ni un segundo, y él lo intenta una vez más: «¿Cuál es la primera línea?» Y de este modo el batería Paul Cook, cortesía de Jonathan Richman, tal como éste escribiera en 1969, en Boston, a los dieciocho años, le responde: «Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis.» Ésa es la primera línea de «Road Runner». Con esas palabras en la cabeza, Johnny Rotten, todavía ni Anarquía ni Anticristo, sólo un chaval haciendo una nueva cultura con viejos acordes, despega.

Tal como Richman finalmente la grabó, «Road Runner» resulta la canción más obvia del mundo, y la más extraña. La dio a conocer alrededor de 1970, interpretándola como alguien en quien ni siquiera te fijarías si no estuviese en un escenario obligándote a mirarlo; sus temas eran tradicionales (coches, chicas, la radio), pero con una capa de realismo cotidiano que convertía en extraño lo tradicional. Cantaba acerca de gente haciendo cola en el banco, enamorándose de la cajera (o quizá simplemente sintiendo lástima por ella, intentando decidir si sería mejor ser la cajera o la persona que espera a que ella levante los ojos sin ver a quién está mirando). Cantaba acerca de odiar a los hippies, debido a que sus actitudes eran como sus propias sombras, tan pagados de sí mismos, tan satisfechos consigo mismos que nunca se daban cuenta de nada, porque se apartaban de todo lo bueno, vivo y maravilloso que había en el mundo moderno.

La música de Richman no sonaba demasiado cuerda. Cuando fui a verle tocar en 1972, su grupo –los Modern Lovers, que es como siempre ha llamado a la banda que ha tocado con él– estaba en escena; no ocurría nada. Por alguna razón observé a un muchacho gordinflón de pelo corto que se abría paso entre la escasa asistencia vestido con tejanos y una camiseta en la que llevaba escrita en lápiz la frase «AMO MI VIDA». Luego subió al escenario y tocó la guitarra más destrozada que he visto nunca. «Creo que esto es algo grande –dijo la persona que estaba junto a mí–. ¿O terrible?»

«No comencé a tocar ni a cantar hasta que tuve quince años y oí a la Velvet Underground –dijo Richman años más tarde–. Ellos creaban una atmósfera, ¡y yo sabía que también podía hacerlo!» Obtuvo una autorización: Richman firmó con la Warner Bros., que había contratado a John Cale, antiguo miembro de la Velvet, como productor en plantilla; y fue justamente Cale a quien se le asignó producir a Jonathan Richman. Adán entró en el estudio con Dios.

El álbum que hicieron no fue editado, y el grupo se disolvió. «Road Runner» no fue más que un rumor hasta 1975, cuando Richman reunió a unos pocos y nuevos Modern Lovers y grabó la canción una última vez; la melodía vio la luz del día en una audición de grupos locales por lo demás olvidable, y desde entonces fue un clásico. Nada podía ser más difícil de asumir: sólo un bajo, un pequeño tambor militar y guitarra rasgueada para empezar; sonaba como una combinación de la afinación de un disco de la Sun Records de 1954 y una maqueta de la Velvet Underground. Al igual que «Every Picture Tells a Story» (Toda imagen cuenta una historia) de Rod Stewart –un cataclismo, y durante la mayor parte de sus siete minutos nada más que batería, bajo y guitarra acústica–, «Road Runner» afirmaba que el poder del rock'n'roll residía totalmente en sus saltos de un momento al siguiente, en la imposibilidad de las transiciones.

«Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis.» Uno-dos-tres-cuatro es el tradicional comienzo de una canción de rock'n'roll; en 1976 y 1977, con el punk aún en auge, un puro «un-dos-tres-cuatro» sería el signo distintivo del punk. El rechazo del punk al «Uno-dos» significaba que estaba dispuesto a prescindir de cualquier tipo de calentamiento, de cualquier tipo de historia; la adicción de Richman al «cinco-seis» quería decir que aún no estaba a punto, que estaba tomando una profunda bocanada de aire, que estaba preparándose para una embestida inédita hasta entonces.

«Chupakilómetros, chupakilómetros / cada vez más más rápido / deténte junto al Stop'n'Shop / con la radio en marcha.» Sofocado de placer, con la nostalgia adolescente del día anterior, Richman procedió a transformar el deseo en realidad. Pasaría en coche junto al Stop'n'Shop; pero antes, para asegurarse, pasaría andando junto al Stop'n'Shop, y concluía que le gustaba más pasar en coche junto al Stop'n'Shop que pasar andando junto al Stop'n'Shop, porque así podía tener la radio encendida.

A partir de aquí Richman condujo hacia el placer, luego hacia el ensueño. Se «sentía en contacto con el mundo moderno»; se «sentía enamorado del mundo moderno». Se «sentía como un chupakilómetros». Dejó Boston, tomó la carretera 128: no había límites. Encendió la radio y oyó 1956; «¡Esperó pacientemente a que llegara 1957!».

La banda martilleaba, en un estilo James Brown, y a continuación Richman retrocedía al igual que Jerry Lee Lewis a mitad de «Whole Lotta Shakin' Goin' On'» (Todos a menearnos sin tregua): el mismo mensaje que primero había gritado, ahora lo susurraba, meditabundo, espectral. Estaba en la carretera 128. Hacía frío, estaba oscuro, olía a pino, los oyó a medida que pasaban precipitadamente por la radio, atisbó el aún más frío resplandor de luces de neón: el mundo moderno que estaba buscando. La banda volvió a rugir, Richman le habló a la banda de lo que estaba viendo. «¿Y ahora qué pensáis de esto, chicos?», «Y LA RADIO

EN MARCHA», le respondieron, y eso era lo que él quería oír: «¡Dios! Estamos en la AM...» «LA RADIO EN MARCHA», repitió la banda. «Creo que ahora tenemos el poder, la magia...» «Y LA RADIO EN MARCHA.» «Estamos sintiendo el sonido moderno...» «Y LA RADIO EN MARCHA.»

Richman respiró profundamente una vez más, y siempre que escucho esta interpretación sonrío ante lo que viene a continuación. Cada frase de la canción que hemos oído antes, la narración más convencional que millones de personas han experimentado en cualquiera de sus noches adolescentes, es fragmentada y recreada. Cada frase es reducida a sus palabras más simples, cada palabra arrastrada fuera de su frase, la estrofa y el estribillo se rompen en un conjuro chamánico, el estribillo, por no decir toda la canción, lucha por no perder el compás del incomprensible ritmo del versificador y en cierto modo lo consigue, aunque en ese momento las palabras apenas si los son, sólo anuncios Burma Shave fulgurando demasiado rápido como para que podamos leerlos. Hay un súbito incremento de la presión:

> El sonido de la radio moderna, sintiendo LA RADIO EN MARCHA a una hora tardía de la noche, tenemos el sonido de la soledad moderna cuando hace frío fuera de LA RADIO EN MARCHA tenemos el sonido de Massachusetts cuando es azul y blanca LA RADIO EN MARCHA porque ahí fuera en la carretera 128 en la oscuridad y en la soledad LA RADIO EN MARCHA me siento solo en el frío y en la soledad LA RADIO EN MARCHA me siento uh me siento solo en el frío y en la soledad LA RADIO EN MARCHA me siento uh me siento solo en el frío y en el neón LA RADIO EN MARCHA me siento vivo me siento enamorado me siento vivo LA RADIO EN MARCHA siento un amor moderno balanceándose siento un amor moderno balanceándose y vivo LA RADIO EN MARCHA siento un neón moderno un sonido moderno balanceándose en la ciudad de Boston LA RADIO EN MARCHA un sonido moderno un neón moderno modernas millas a la redonda LA RADIO EN MARCHA digo un chupakilómetros una vez un chupakilómetros dos veces LA RADIO EN MARCHA ah ah muy bonito chupakilómetros vamos a casa ahora yeah LA RADIO EN MARCHA chupakilómetros vamos a casa oh sí, chupakilómetros vamos a casa...

En un acto de pura violencia, rompe el ritmo. Regresando a una sintonía de rock convencional, es la violencia de despertar de un sueño: «Ahí vamos, ahora. / Vamos a conducir hasta casa, vamos chicos. / Ahí vamos...» y la banda comienza a martillear de nuevo, dos veces tres veces, dos veces cuatro veces:

¡Eso es!
¡Otra vez!
¡Adiós!

LOS SEX PISTOLS

Los Sex Pistols jamás fueron tan lejos. Johnny Rotten recorría la melodía como si fuese una línea en el pavimento esperando a romper el cuello de su madre: lo pisó y siguió andando. Le dijo al grupo: «¿Sabéis alguna otra jodida canción que podamos tocar?»

JOHNNY B. GOODE

«Johnny B. Goode» tenía el mejor principio de todo el rock'n'roll, pero los Sex Pistols eran incapaces de tocarlo. «Road runner» tenía el mejor final, y los Sex Pistols no tenían que tocarlo: todo lo que tenían que hacer era tragárselo. Lo que Jonathan Richman hizo con la letra, los Sex Pistols lo hicieron con la música.

Encontraron un ímpetu corrosivo en aquel ritmo que hacía estallar cualquier expectativa, haciendo que todo lo que había existido anteriormente, ya fuera «Heroin» (Heroína) de Velvet Underground en 1967, «No Fun» (Sin diversión) de los Stooges en 1969, «Human Being» (Ser humano) de los New York Dolls en 1974, e incluso *Trout Mask Replica* (Copia de una máscara de trucha) de Captain Beefheart en 1969, o hasta la mismísima «Road Runner» pareciera racional, tanto en su planteamiento como en su ejecución. El sonido de los Sex Pistols era irracional; como sonido, parecía no tener el menor sentido, no hacer otra cosa que destruir. Ésta es la razón por la que era un sonido nuevo, y por la que trazaba una línea divisoria entre él y todo lo que había aparecido antes, al igual que Elvis Presley hiciera en 1954 y los Beatles en 1963, aunque nada podía ser más fácil ni

más imposible que borrar esas líneas con el contorno borroso de las notas a pie de página.

Muchas personas –fans de Chuck Berry, los Beatles, James Taylor, la Velvet Underground, Led Zeppelin, los Who, Rod Stewart o los Rolling Stones– no creían que eso fuese música en absoluto, ni siquiera rock'n'roll; un reducido grupo consideraba que se trataba de lo más excitante que había oído jamás. «Fue el primer sabor de rock'n'roll realmente excitante que probé», dijo en 1986 Paul Westerberg, de los Replacements: diez años después todavía era una historia que valía la pena contar. «Los Sex Pistols me hicieron sentir como si los conociera, daban la impresión de que no estaban por encima de ti. Era obvio que no sabían lo que estaban haciendo y que tampoco les importaba. Hace años yo era mucho mejor guitarrista. Me sentaba y aprendía todas las escalas, una por una. Me aprendía todos los solos tocados con slide de *At Fillmore East* de los Allman Brothers. Ponía el disco a dieciséis revoluciones para de esa forma poder copiar los solos. Pero entonces llegaron los Sex Pistols y dijeron: "No necesitas saber nada. Simplemente toca."» Y lo que Westerberg dijo lo dijeron otras muchas personas al describir lo que entonces se les permitía tocar y lo que se les permitía escuchar.

El negocio de la música no estaba destruido. La sociedad no se hundió y no surgió ningún mundo nuevo. Si, como escribió Dave Marsh, el punk era «un intento por eliminar la jerarquía que imperaba en el rock y, en última instancia, eliminar la jerarquía, las reglas», tampoco lo logró. Todavía podías encender la radio con la seguridad de que, en casi todas las emisoras, oirías «Behind Blue Eyes», «Stairway to Heaven» y «Maggie May», y con la radio retrocediendo aterrorizada por el punk, estas canciones *se oían* más que nunca. Pero en los años siguientes había más de quince mil grupos grabando discos. Apostaban a ciegas a que alguien pudiera estar interesado en cómo sonaban o en lo que tenían que decir, a que ellos mismos pudieran estar interesados. El objetivo de algunos era la fama y el dinero, el de otros no; algunos querían por encima de todo una oportunidad para hacerse propaganda, o, a pesar de todo, cambiar el mundo.

Los pequeños sellos independientes, la mayor parte de los cuales no eran más que un apartado de correos y una carta mecanografiada, brotaban como hongos. «De pronto –rezaban las notas de la portada de *Streets*, la primera recopilación de singles punk del Reino Unido– podíamos hacer cualquier cosa.» Era una oleada de voces nuevas sin precedentes en la geopolítica de la

cultura popular, una oleada de voces que, por una vez, hacía que la extraña frase «la geopolítica de una cultura popular» pareciera un hecho natural.

ONE CHORD WONDERS

«One Chord Wonders» (Un acorde se pregunta) de los Adverts, aparece justo al filo de la época del punk. Los Sex Pistols habían desbrozado el terreno, lo habían arrasado. No quedaba nada excepto la ciudad, que se erguía como si nada hubiera ocurrido, un retazo de suciedad humeante en medio de la ciudad, en medio de eso en donde un trozo de madera con letras semioculta por la neblina parece tanto un cartel anunciando una casa en alquiler como un aviso de condena: imposible adivinar si reza «CALLE LIBRE» o «LIQUIDACIÓN POR INCENDIO».[1]

La gente que rodea el espacio vacío no sabe qué tiene que hacer ahora. No saben qué decir; todo aquello de lo que solían hablar ha sido parodiado hasta la estupidez a medida que las viejas palabras surgen en su boca. Tienen la boca llena de bilis, son atraídos hacia el vacío, pero retroceden. «La definición de nihilismo de Rozanov es la mejor», había dicho en 1967 el situacionista Raoul Vaneigem en *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes generations (Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones),* en inglés traducido como *The Revolution of Every Day Life*: «El espectáculo ha terminado. El público se levanta y abandona sus asientos. Es la hora de recoger los abrigos e irse a casa. Se dan la vuelta... Ya no existen sus abrigos ni tampoco sus casas.» Éstas están donde ellos se encuentran.

Una chica y tres muchachos dan los primeros pasos. Entran en el negro terreno del mismo modo que los niños de dos años se sientan sobre el hormigón, que les es más familiar, al borde de un campo de hierba..., ¿dolerá? Sintiendo la luminosidad de la tierra bajo sus pies, corren, y a medida que corren una doble fantasía se apodera de ellos: la multitud sonríe, se pone tensa, se une a ellos, se arredra y les lapida hasta matarlos.

Es la oportunidad de sus vidas. Los cuatro cogen el cartel de

1. En inglés suenan parecido *Free street* (calle libre) y *Fire sales* (liquidación por incendio). *(N. del T.)*

madera, lo hacen pedazos y comienzan a dar golpes con ellos: producen en ruido corto y encauzado. Es un ruido que no reconoce a ningún oyente, relacionado sólo consigo mismo: es azaroso, luego parece concentrarse, es desamparado y a continuación cruel. El hecho de que los cuatro sean incapaces de mantener el ritmo hace que el tiempo se mueva tan rápidamente que parece detenerse, congelarse. Nadie puede escapar de este momento, y es así como los cuatro elaboran la fantasía común que les poseyó hace décadas, cuando por primera vez se acercaron el uno al otro. La música surge en contra de sí misma, los primeros dos o tres versos de cada estrofa son violentos, cínicos, presentes, los dos siguientes van casi a la deriva hasta convertirse en un ensueño que dura una fracción de segundo y que es como una duda, una disculpa, la sensación de una oportunidad desperdiciada, un tiempo pasado en el futuro. Sólo el impulso de la música lo mantiene todo unido.

Me pregunto qué tocaremos para ti esta noche
algo fuerte, algo ligero
algo
para encender tu alma

Me pregunto cómo responderemos cuando digas
¡NO ME GUSTAS! ¡VETE!
vuelve
cuando hayas aprendido a tocar

Me pregunto qué haremos cuando las cosas vayan mal
cuando estemos a medio camino
a través de nuestra canción favorita
levantaremos la mirada
y el público se habrá marchado

«¡A LOS PRODIGIOS TODO LES DA IGUAL!», gritan tres del grupo.

«¡Nos importa un carajo!», responde el otro, y lo repiten diez, veinte veces, atrás y adelante, pero al igual que con las estrofas, el doble estribillo se opone a sí mismo: los tres cantantes firmes y seguros, su salmodia jamás varía de tono ni de velocidad, la voz aislada también es firme al principio, luego lastimera, luego desesperada, a continuación abandona la cadencia mientras el otro lado del estribillo sigue marchando obstinadamente: la voz solista se alza, da un giro casi fuera de la música, descubre atisbos de melodía en el ritmo que golpea, abandona la melodía y se convierte en un aullido que procede de lo más profundo de su cuerpo, luego se entierra en un ruido aún mayor.

El espacio no estaba del todo vacío. Estaba ese cartel, y junto a éste un cordel que al tirar de él ponía el mundo patas arriba. Mientras el público que había en el Roxy oía a los Adverts, o a las dos chicas y los tres muchachos que formaban X-ray Spex, o a Beckett, el adolescente medio calvo que cantaba en los Buzzcocks –todos ellos gente que había llegado a los escenarios como consecuencia de los Sex Pistols–, había un cambio de perspectiva, de valores, la sensación de que todo era posible, una verdad que podía experimentarse sólo en su lado negativo. Lo que había sido bueno –amor, dinero y salud– era ahora malo; lo que había sido malo –odio, mendicidad y enfermedad– era ahora bueno. La ecuación continuaba, reemplazando el trabajo por la pereza, la reputación por la reprobación, la fama por la infamia, la celebridad por la oscuridad, la profesionalidad por la ignorancia, el civismo por el insulto, los dedos ágiles por los pies zopos, y las ecuaciones eran inestables. En este nuevo mundo, en el que el suicidio era de pronto una palabra en clave para indicar que lo que habías dicho iba en serio, nada podía estar más en la onda que un cadáver, a excepción de los acaudalados supervivientes que veías en la calle cada día; aquellos a quienes habías pagado para ver en la sala de conciertos la noche anterior eran cadáveres ambulantes. El punk hizo posible la ecuación con la instintiva comprensión de una vieja polémica: «La enfermedad de los sanos sólo puede diagnosticarse de modo objetivo –escribió Theodor Adorno tres décadas antes en *Mínima Moralia*–, mostrando la desproporción entre su vida racional *(rational)* y la posible determinación racional de sus vidas *(vernünftig)*. Sin embargo, la huella de la enfermedad se delata por sí misma: los individuos parecen llevar impreso en su piel un troquel regularmente inspeccionado, como si en ellos se diera un mimetismo con lo inorgánico. Un poco más y sería posible considerar a quienes se desviven por mostrar su ágil vitalidad y rebosante fuerza como cadáveres disecados a los que, por consideraciones de política demográfica, se les ocultó la noticia de su no del todo defectiva defunción.» En otras palabras, el único superviviente bueno era el superviviente muerto.

Ya que los héroes eran fraudes y la pobreza riqueza, tanto los asesinos como la deformidad se veían privilegiados: si Myra Hindley o el jorobado de Notre-Dame hubiesen entrado en el

Roxy la multitud los habría hecho subir al escenario. La diversión se postulaba como aburrimiento y el aburrimiento como el imperativo categórico, el destructor de valores, precisamente lo que el nuevo cantante o músico, agitando su falsedad como signo de autenticidad, tenía que convertir en algo más, durante una hora, durante lo que duraba una sola canción, sólo por un momento, en la fuente de todos los valores.

Ya no había más abrigos, de modo que la gente comenzaba a vestirse con desgarrones y agujeros, imperdibles y grapas en la carne y en la ropa, se envolvían las piernas con bolsas de basura y se cubrían los hombros con restos de cortinas y fundas de sofá encontradas en la calle. Siguiendo la línea de los diseños de Malcom McLaren para los Sex Pistols y los Clash, la gente pintaba eslóganes en las mangas y en las perneras de sus pantalones, en sus chaquetas, corbatas y zapatos: los nombres de sus grupos y canciones favoritas, contraseñas como «ANARQUÍA» o «BRONCA», frases más crípticas («¿DÓNDE ESTÁ DURUTTI?», «ESTÁS EN EL NUNCA NUNCA»), o un llamativo *cut-up* que reflejaba el espíritu de la época: «NO SOMOS ORGULLOSOS PUNKS UNA gran CONFUSIÓN, como otra cosa LA ESCUELA ES UN DESGARRO que nace en todo esto, en todas partes si no lo haces incluiremos veinte peniques», todo marcado con una X gigante.

«En aquel tiempo no debía de haber más de cien punks auténticos en toda Inglaterra», dijo en 1980, refiriéndose a la primera actuación del grupo, Lora Logic, la que a principios de 1977 fuera saxofonista de los X-ray Spex; su palabra clave era «auténtico». Ya no existía hogar alguno, de modo que ella dejó el suyo, dejó atrás el uniforme rosa que había llevado en su escuela privada, lo cual, se dio cuenta demasiado tarde, fue un error, puesto que en escena habría quedado perfecto. Junto con ella, el resto de «punks auténticos», más de cien, los dos o tres o diez que había en cada ciudad de Gran Bretaña a principios de 1977, cambiaron la imagen de la vida social.

El punk comenzó como una cultura falsa, como un producto del sentido de la moda que tenía McLaren, de sus sueños de gloria, de su presentimiento de que la venta de fantasías sadomaso quistas podía constituir el siguiente gran negocio. «En resumidas cuentas, el arte de la crítica –escribió Walter Benjamin en 1925 1926 en *Dirección única* –es acuñar eslóganes sin traicionar las ideas. Los eslóganes de una crítica inadecuada difunden las ideas a la moda.» Ésta era la puntillosa rotundidad de Benjamin: la convicción prepop o antipop que se puede obtener de ambas

maneras. Era una rotundidad que un anarquista buscador de oro como McLaren jamás podría haber compartido, y no tuvo que hacerlo. En un medio configurado por el debilitamiento de la escena pop, el abrumador desempleo juvenil, el terrorismo del IRA que se extendía desde Belfast hasta Londres, la creciente violencia callejera entre los neonazis británicos, los ingleses de color, los socialistas y la policía, el punk se convirtió en una verdadera cultura.

El hecho de que el sonido punk careciera de sentido musical hacía que sí tuviese sentido social; en unos pocos meses el punk apareció como una nueva serie de signos verbales y visuales, signos que eran tanto opacos como reveladores, según quién los observara. Por su propia falta de naturalidad, su insistencia en que una situación podía construirse y a continuación, como un artificio, huir de ella –el grafiti ascendía ahora desde las ropas hechas trizas hasta los rostros, hasta el pelo teñido y acuchillado y a través de los blancos en el pelo que dejaban descubierto el cráneo–, el punk hacía que la vida social corriente pareciera un engaño, el resultado de una economía sadomasoquista. El punk trazaba las fronteras: separó a los jóvenes de los viejos, a los ricos de los pobres, luego a los jóvenes entre sí, a los viejos entre sí, a los ricos entre sí, a los pobres entre sí, al rock'n'roll del rock'n'roll. El rock'n'roll se convirtió de nuevo en una vieja historia, algo acerca de lo que discutir, algo para investigar, premiar y rechazar, algo que odiar, algo que amar. Una vez más, el rock'n'roll era divertido.

POR RAZONES

Por razones que esos dos o tres o diez eran incapaces de articular fuera de unos credos o unas canciones (cada una, al principio, extraída de un single o una entrevista de los Sex Pistols), todo era ahora cuestión de fealdad, de maldad, error, repulsión, represión y cautiverio –sexo, amor, familia, educación, música pop, al star system, el gobierno, los solos de guitarra, el trabajo, el bienestar, las compras, el tráfico, la publicidad– y todo formaba parte de la misma unidad. Las letritas inanes que oías por la radio demasiadas veces al día conformaban una totalidad: para sacar esos versitos de la radio, comprendía uno de algún modo, había que cambiar la radio, lo cual significaba que era necesario cambiar la sociedad. La totalidad regresaba en forma de frag-

mento: si se acabara con las Myras Hindleys, podía uno imaginarse en el lóbulo derecho que no sabía nada del lenguaje y sí todo acerca de lo que el lenguaje no podía decir, y entonces no habría más versitos ridículos.

Las compras, el tráfico y la publicidad eran insultos histórico-mundiales integrados en la vida cotidiana como seducciones: en cierto modo, el punk era más fácilmente reconocible como una nueva versión de la crítica a la cultura de masas de la Escuela de Frankfurt, el refinado horror de los refugiados de Hitler contraatacando ante la fácil vulgaridad de su asilo norteamericano durante la guerra; una nueva visión de la convicción de Adorno, expresada en *Mínima Moralia*, de que como intelectual judío alemán huido de los nazis a la tierra de la libertad, había intercambiado la certeza del exterminio por la promesa de una muerte espiritual. Pero ahora las premisas de la vieja crítica estallaban en un dominio que nadie de la Escuela de Frankfurt, ni Adorno, ni Herbert Marcuse, ni Walter Benjamin, habría reconocido: en el corazón del culto al pop de la cultura de masas. Más extraño todavía: la vieja crítica de la cultura de masas que ahora desfilaba como cultura de masas aspiraba, al menos como algo proteico, a ser cultura de masas. Si el punk era una sociedad secreta, el objetivo de toda sociedad secreta es conquistar el mundo, al igual que el objetivo de toda banda de rock'n'roll es hacer que todo el mundo la escuche.

Probablemente ninguna definición del punk puede estirarse lo suficiente para abarcar a Theodor Adorno. Como amante de la música odiaba el jazz, probablemente le habían entrado náuseas la primera vez que oyó a Elvis Presley, y no hay duda de que habría considerado a los Sex Pistols como un retorno a la Kristallnacht[1] si no hubiese tenido la suerte de morir en 1969. Pero es posible encontrarse con el punk entre las líneas de *Mínima Moralia*: el odio miasmático que sentía por todo aquello de la Segunda Guerra Mundial era, en 1977, el tema de un centenar de canciones y consignas. Si en los discos de los Sex Pistols toda emoción se reduce al vacío que hay entre una mirada en blanco y una sonrisa sardónica, en el libro de Adorno toda emoción se comprime en el espacio que hay entre la maldición y el lamento, y, por lo que a eso se refiere, el más ligero intento de compasión o creación puede asumir una carga de absoluta novedad; junto con todo tipo de fraude y estafa, la negación acciona el más pe-

1. *Kristallnacht*: la noche de los cristales rotos, del 9 al 10 de noviembre de 1938, en la que tuvo lugar el primer gran pogrom contra los judíos.

Lora Logic, 1979

queño gesto. El negativismo, escribió Raoul Vaneigem, es «como Gulliver tendido y encallado en la orilla de Liliput, con todas las partes de su cuerpo atadas; decidido a liberarse, mira vivamente a su alrededor: el menor detalle del paisaje, el menor contorno del suelo, el más ligero movimiento, todo se convierte en un signo del cual puede depender su huida». Cuando la vida se resume en estos términos, cuando la dominación se postula como principio, cuando un mero gesto, una nueva manera de andar puede significar la liberación, uno de los resultados es una oportunidad casi ilimitada para el arte popular.

Mínima Moralia fue escrito como una serie de epígrafes, de efemérides, donde cada uno de sus bloques por separado camina inexorablemente hacia la destrucción de cualquier insinuación de esperanza que pueda aparecer dentro de sus límites, donde cada párrafo está encabezado por un impotente juramento, una terminante ironía. Cada uno de ellos (elegidos al azar) sería un buen título para un single punk: «No amedrentarse», «Correo negro», «Quebrantahuesos», «Ellos, la gente». Si después de 1977 hubiéramos hecho un elepé hablado de manera vociferante y le hubiéramos puesto por título *Big Ted Says No* (El gran Ted dice no), habría tenido un completo sentido dentro del mundo del pop; y si a eso vamos así fue: escuchad *Metal Box* de los PiL, el grupo de Johnny Rotten después de los Sex Pistols, leed *Mínima Moralia* mientras lo escucháis, y ved si sois capaces de adivinar dónde empieza el uno y acaba el otro.

De lo que carecía la negación de Adorno era de júbilo, un brío que la versión punk de su mundo jamás ha dejado de proporcionar. Al caminar por las calles como pose y como moda, las profecías de Adorno estaban imbuidas de felicidad, de un estremecimiento que las convertía en simples y claras. «Soy la mosca», cantaban los Wire en el Roxy: «Soy la mosca / soy la mosca en el ungüento.» En 1977, la crítica de la Escuela de Frankfurt se enmohecía como una chapa de caldera, no tanto refutada por la historia o por ideas mejores como convertida en un irritante sonsonete por haber encabezado en los años sesenta demasiados manifiestos de estudiantes de arte y universitarios radicales: Toda vida social está organizada / de arriba abajo / a través de impenetrables jerarquías / para convertirte en un receptáculo / de la cultura / que te seducirá para que funciones / como un robot de la economía. Lo realmente nuevo era el impacto de este sonsonete, su nuevo sonido. Ahora podías nombrarlo y reivindicarlo. Fragmentos de una teoría concebida antes de que tú hubieses nacido se alzaban de la calzada y te golpeaban en el rostro como si te hubieses caído de bruces sobre el cemento. Frente al espejo, tu rostro era una totalidad, una representación de la única totalidad que realmente podías conocer, y la conmoción de ese conocimiento te transformaba la cara: ahora ibas calle abajo con una boca helada que a los transeúntes les parecía una sentencia de muerte y a ti una sonrisa. Debido a que tu rostro era la totalidad, y la conmoción la había cambiado, la conmoción había cambiado la calle. Una vez fuera del club nocturno y sobre la calzada, todos los grises edificios públicos cobraban vida con secretos mensajes de agresión, dominación, malignidad.

«El teléfono no dejaba de sonar –dijo el capitán de bomberos Donald Pearson, de 32 años–. La gente llamaba desde todo el Estado. Ahora comprendemos el término "acontecimiento mediático".»

Pearson dijo: «La parte más memorable de la semana fue cuando cortamos el árbol y las abejas comenzaron a salir. Había treinta o cuarenta periodistas y fotógrafos alrededor, y algunos comenzaron a correr.»

Los bomberos dijeron que [el agente] Racicot era quien daba la mejor descripción de las abejas asesinas.

«Las abejas asesinas son esas que llevan chaqueta de cuero y peinado punk –dijo–. No puedes equivocarte.»

San Francisco Examiner, 28 de julio de 1985, acerca del primer descubrimiento de «abejas asesinas» en California.

PARA DOMINAR

Para dominar esta visión de la fealdad, la gente la interpretaba. Hoy en día, después de más de una década de estilo punk, cuando ante una cresta mohawk púrpura o verde en la cabeza de un adolescente norteamericano de barriada sólo nos preguntamos lo temprano que habrá tenido que levantarse para arreglarse el

pelo y llegar a tiempo a la escuela, resulta difícil recordar lo feos que eran los primeros punks.

Eran feos. No había paliativos. Un imperdible de veinticinco centímetros atravesando el labio inferior dentro de una esvástica tatuada en la mejilla no era una afirmación de la moda; un fan metiéndose un dedo en la garganta, vomitándose en las manos, luego lanzando el vómito a la gente que había en el escenario, era como una enfermedad extendiéndose. Un nimbo de máscara negra de dos centímetros de espesor sugería la muerte antes que otra cosa. Los punks no eran sólo gente guapa que se convertía en fea, como las Slits o Gaye, el bajista de los Adverts. Eran gordos, anoréxicos, cubiertos de pústulas, de acné, tartamudos, cojos, gente con cicatrices y heridas, y lo que su nueva decoración subrayaba era el fracaso ya grabado en sus caras.

De algún modo, los Sex Pistols se habían permitido aparecer en público como seres humanos, exhibir sus aflicciones como hechos sociales. «Estaba esperando la llamada del comunismo», cantaba Johnny Rotten de camino al muro de Berlín en «Holidays in the Sun»; desde la misma cara oeste del muro, el narrador de *El saltador del muro*, la novela de Peter Schneider publicada en 1982, desconcertado al ver una y otra vez versiones ideológicamente contrarias de las noticias ofrecidas por las televisiones del Berlín Este y Oeste, se hace la misma pregunta suscitada por el punk: «¿Acaso para la sociedad occidental toda carrera, sea la de un deportista, hombre de empresa, artista o rebelde, no se basa en la convicción, rubricada por un gesto, de que toda iniciativa es propia, toda idea un invento individual y toda decisión algo personalísimo? ¿Qué me ocurriría si, tal como me enseñaron, dejara en principio de buscar la responsabilidad antes en mí que en el Estado?» Más que bolsas de basuras o camisetas rotas, los punks eran una mórbida erupción de Adorno y de ella provenía el diseño de los dibujos con que decoraban sus cuerpos. Igual que los cadáveres disecados de Adorno, más conscientemente preparados de lo que él había podido imaginar, estallaban con pruebas de vitalidad, es decir, decían lo que querían decir.

Y al hacerlo daban la vuelta a la visión que de la vida moderna había tenido Adorno: éste no se había imaginado que los cadáveres pudieran saber lo que querían decir. Punks eran quienes se veían a sí mismos como personas cuya muerte no demasiado afortunada no aparecía en las noticias por razones de política demográfica; tal como el punk definía el no-futuro, la sociedad iba a necesitar muchas contrapersonas, zombies, tenderos, burócratas, peticionarios de bienestar, mucha gente que hiciera cola y los guiase. La diferencia era que esas personas habían oído las noticias.

OJALÁ

«Ojalá yo pudiera vernos», dijo Steve Jones, el guitarrista de los Sex Pistols. Quizá eso es lo que Johnny Rotten pretendía decir cuando afirmó que quería «más grupos como nosotros». Lo consiguió: docenas de grupos, luego cientos, luego miles, que grababan sus propios singles semanas después de formarse (o, si uno se guía por el sonido de algunos de esos singles, antes incluso de hacerlo), los editaban en sellos de una sola obra con nombres como Raw (Crudo), Frenzy (Frenesí), y Zero, y los vendían en conciertos, tiendas de discos independientes, por correo. La mayoría de ellos jamás serían oídos por la radio, como si en respuesta a la represión sufrida por los Sex Pistols, grupos como los Cortinas, los Lurkers, Eater, y Slaughter and the Dogs hiciesen una música tan brutal, fortuita u obscena que el radiarla estuviese fuera de toda cuestión. Dando por sentado que resultaba imposible llegar a los canales normales de comunicación del pop, todas las restricciones acerca de qué podía entrar en un disco o un concierto, de cómo podía sonar un disco o cómo tenía que ser una actuación, fueron olvidadas. Los hombres podían abjurar del macho llevándolo hasta sus extremos más ridículos; las mujeres podían ignorar los pocos roles reservados a las mujeres en el rock, e incluso podían ignorar toda clase de roles.

Si en tiempos de guerra sólo la prensa clandestina era libre («La única gran nación que hoy en día posee una prensa completamente carente de censura –escribió A. J. Liebling dos meses antes del día D– es Francia»), entonces el hecho de que el espacio para el pop oficial estuviese cerrado a casi todos los grupos punk permitía que el punk creara su propio espacio de libertad. Aunque las bandas más conocidas firmaron de inmediato con importantes compañías de discos, esa media docena no significaba nada para los cientos y miles que poblaban el desierto del pop; una especie de nueva economía del pop, basada menos en los beneficios que en la subsistencia, en la voluntad de conmocionar, surgida como respuesta de un público marginal pero entregado –una economía del pop cuya finalidad no era que los

grupos hicieran carrera sino llevar a cabo incursiones de atacar-y-huir en la paz mental del público– comenzaba a tomar forma. La gente grababa discos no sólo con una remotísima posibilidad de triunfar, sino para participar, para decir «Aquí estoy» o «Te odio» o «Tengo una gran polla» o «No tengo polla». Los adolescentes descubrían la emoción de gritar «FUEGO» en un teatro abarrotado... o incluso en un teatro vacío.

Era una novedad, algo que hacías cuando podías conseguir el permiso de tus padres para salir hasta tarde y cambiar de peinado (a tus padres no les decías que te habías cambiado el nombre, que ya no eras Elizabeth Mitchell sino Sally Thalidomide). Una sátira de la época captaba perfectamente esa novedad, conjugando la tipografía descuidada y la sintaxis analfabeta de los fanzines que hacían correr las noticias:

x: dime, lobo, ¿cómo empezó todo este movimiento en el rock?

lobo frenesí: bueno... huh... es difícil de precisar, pero creo que fue la noche en que el bajista que estaba tocando se mató. estaba realmente flipado porque le había sacado a su equipo un sonido realmente bueno, de modo que saltó desde lo alto del amplificador de su bajo y se rompió el cuello y se empaló con las clavijas de afinar. luego hubo una reacción realmente espontánea de la multitud.

x: ¿qué tipo de reacción?

lobo frenesí: bueno... ya sabes... todos se rieron.

x: ¿qué piensas de los así llamados grupos enfermedad como los diviesos, pus o superinfección, quienes en lugar de matarse directamente prefieren infectarse con enfermedades mortales y deteriorarse y estar cada vez más enfermos hasta que se mueran?

frenesí: bueno. depende. es un concepto interesante y ciertamente atrae a un buen mogollón de fans. no les gusta perderse un concierto porque les gusta ver cómo la enfermedad progresa. algunos de ellos son capaces de hacer cientos de kilómetros sólo para ver cómo a alguien se le cae un dedo. pero realmente depende de la enfermedad, quiero decir que alguien con la rabia va a hacer un concierto de gran energía, con muchos saltos, mientras que un tipo que tiene fiebre amarilla simplemente se va a estar echado, como j.j. cale. lo que más me interesa es el sonido que viene de jamaica, sabes que es como elegante y como muerto, grabar el sonido de alguien que sorbe por la nariz, sorber por la nariz en una prueba de sonido, ese tipo de cosas.

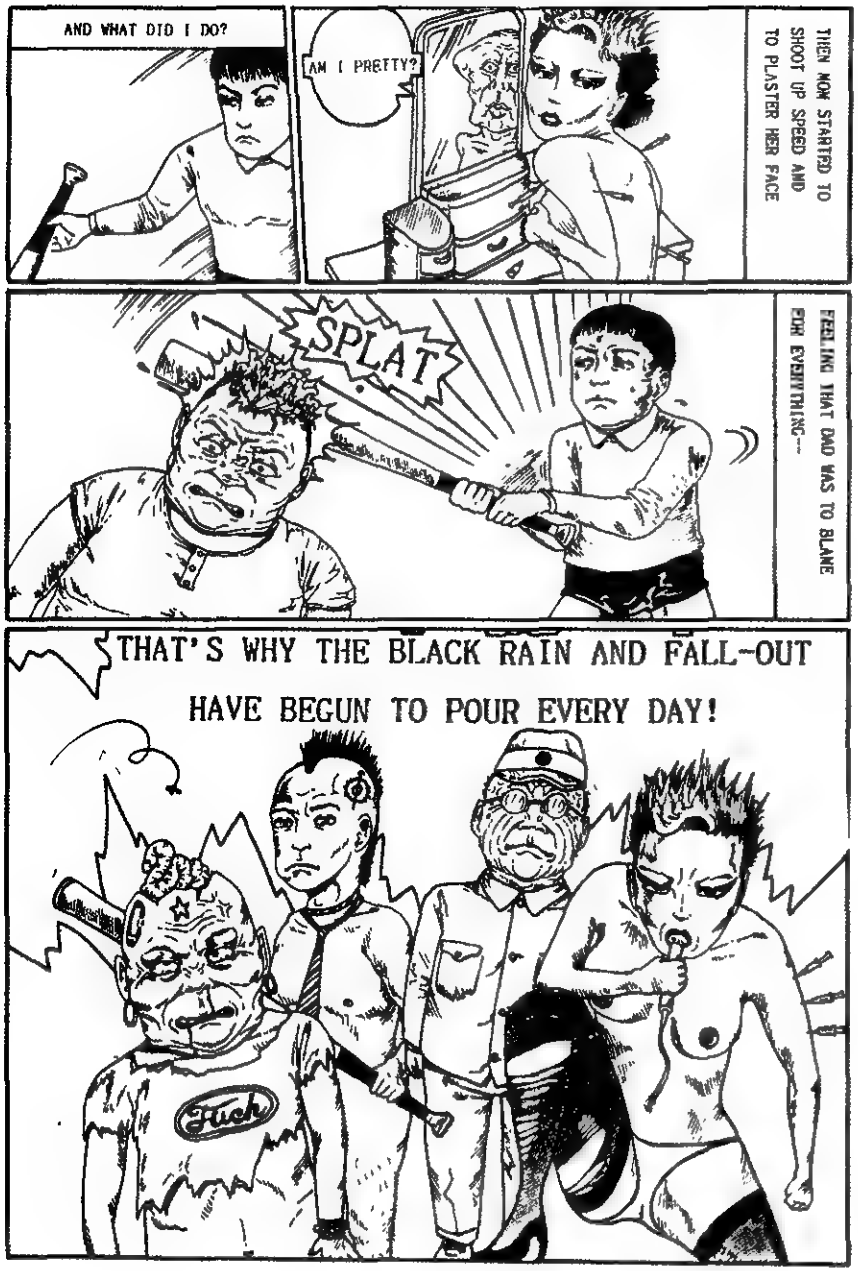
x: qué piensas de la noticia de que andy williams va a sorber por la nariz simuladamente en su nueva serie de televisión.

frenesí: es simplemente patético, ¿no te parece? es lo que se podía esperar de él. pero es una escena que no pueden envasar y vender a elitistas. realmente nos encanta ver cómo algunas de las grandes estrellas como elton john y rod stewart sorben por la nariz.

x: creo que mucha gente estará encantada.

Era una novedad, de modo que la gente desterró la canción de amor: la cubierta del disco de los Radio Stars *Song for Swinging Lovers* presentaba a una pareja joven colgando de un árbol. Cantaban acerca de la masturbación, el trabajo, las clases, los cigarros, los semáforos, los dictadores fascistas, la raza, el metro. Al prohibir la canción de amor, la gente descubrió que había otras cosas acerca de las que cantar. La canción de amor había envuelto sus vidas en poesía barata; quizá ahora otros temas pudiesen poetizar sus vidas. Adictos a las novedades pasajeras, los punks jugaban con la dialéctica negativa de Adorno, en la que cada sí se convierte en no; se esparrancaban sobre sus inestables ecuaciones. La madre del batería de los Sex Pistols, Paul Cook, acuñó el nombre de Johnny Rotten en honor de los dientes verdes del cantante; al cantar acerca de los anuncios, los desodorantes, las falsas identidades, los supermercados, una adolescente mestiza con exceso de peso y hierros en los dientes llamada Marion Elliot cambió su nombre por el de Poly Styrene y le puso a su banda X-ray Spex, como las gafas que le gustaba llevar. «El antiarte era el principio», aullaba con su voz de una sola nota; un entrevistador le preguntó qué pretendía. «Me gusta consumir –respondió ella– porque si no lo haces, eres consumido.» Nadie sabía lo que quería decir, ni si «Poly Styrene» era algo bueno o malo, una ironía o una aceptación, un ataque a la mejora de la calidad de vida a través de la química o una afirmación de aquello que a Poly le gustaba llevar.

Eso era el punk: un cargamento de viejas ideas que al convertirse de un modo sensacional en nuevas percepciones, casi instantáneamente devenían nuevos clichés, pero lanzadas con tanta energía que día a día la totalidad ampliaba sus ecuaciones. Por cada falsa novedad, había una verdadera. Por cada pose de tercera mano, había una pose de cuarta mano que se transformaba en un motivo real.



Leyendo de derecha a izquierda, otra versión de la historia punk, 1986

La conmoción del punk ya no está en su brutalidad, su misoginia, racismo u homofobia, su anhelo de soluciones definitivas a preguntas apenas formuladas, de autorizar la negación de cada fraude y estafa. La pose punk, escribió Lester Bangs en 1979, está «pasada por el tamiz del odio a uno mismo, que es siempre algo reflexivo, y en cualquier momento concluyes que la vida apesta y que la casi totalidad de la raza humana no es más que un montón de mierda, con lo que tienes el terreno perfectamente abonado para el fascismo». Hubo una época en Londres, hacia 1977, en que Jack el Destripador era el punk definitivo, y todo, desde la brutalidad hasta los campos de exterminio, formaba parte de ese momento, los Eaters espumajeando «Get Raped» (Haz que te violen) de un modo tan auténtico como los Buzzcocks, de modo guasón, trazaban un paralelo entre ir de compras y quedar con la novia en «Breakdown» (Crisis nerviosa), todas estas cosas brevemente legitimadas por una irrupción que se afirmaba a sí misma a través de la aceptación de todo lo que fuera oficialmente menospreciado y estigmatizado por la sociedad en general.

Hoy, después de tantos años, la conmoción del punk es que todo buen disco punk puede sonar aún como lo más grande que has oído nunca. «A Boring Life», «One Chord Wonders», «Oh Bondage Up Yours!» de X-ray Spex, los singles de los Sex Pistols, «Complete Control» de los Clash: el poder de estos fragmentos de plástico, la tensión entre el deseo que los alimenta y el fatalismo que aguarda para bloquear cada ritmo, la carcajada y la sorpresa en las voces, la confianza de la música, todas estas cosas siguen conmocionándonos porque, en sus dos o tres minutos, cada una de estas canciones es absoluta. No se puede destacar un disco por encima del otro, no mientras los escuchas; cada uno es el fin del mundo, la creación del mundo completa en sí misma. Cualquier buen disco punk hecho en Londres en 1976 o 1977 puede sonarte como lo más grande que has oído porque tiene el poder de convencerte de que mientras vivas nunca necesitarás oír otra cosa: cada disco parece decir todo lo que hay que decir. Mientras dura el sonido, ningún otro sonido, ni siquiera el recuerdo de otra música, puede penetrar.

Tal como dijo John Peel, fue como en los años cincuenta, cuando la radio ofrecía sorpesa tras sorpresa..., sólo que con una diferencia. Si los cantantes que habían hecho quince mil discos de

du-duá eran aficionados, los músicos que les acompañaban eran profesionales; aunque desconocían qué hechos sociales podían destruir los discos, sí sabían cuál era el siguiente acorde. Los punks que en 1977 grababan discos ignoraban cuál era el acorde siguiente, y se abalanzaban sobre los hechos sociales. El que uno pudiera dirigirse a un hecho social mediante un acorde equivocado produjo una música; y de este modo cambiaba la idea que uno tenía del hecho social: podía ser destruido. En el rock'n'roll de los años cincuenta no había sensación de fin del mundo; ésta fue la novedad.

En los mejores singles punks existe la sensación de que lo que haya que decir debe decirse muy rápidamente, porque la energía necesaria para decir lo que hay que decir, y la voluntad de decirlo, no puede sostenerse. Esa energía va a desaparecer, a destrozarse; la idea volverá al suelo, el público se levantará, se pondrá el abrigo y se irá a casa. Al igual que su ritmo, la voz en el punk era siempre poco natural, acelerada hasta asumir la personalidad en el anonimato, hasta volverla tacaña, disminuida, artificial. Llamaba la atención hacia su propia artificialidad por más de una razón: como un rechazo de la corriente predominante del humanismo pop en favor del resentimiento y el temor; como un reflejo del miedo a no ser comprendido. Pero la voz era poco natural en primer lugar debido a su miedo a perder la oportunidad de hablar, una oportunidad, comprendieron todos los cantantes punk, que no sólo se iba a desvanecer con toda certeza, sino que puede que ni siquiera fuese merecida.

«Cualquier cosa nueva tarda un período de tiempo antes de diseminarse por el país. Mira las versiones de J. C. Penney de la moda que llevan los líderes de la elegancia. Existe una interesante premisa en todo esto. En el mundo de la juventud, tomas a los marginados lunáticos, la vanguardia, los líderes de la elegancia, los *locos*, y si tienes visión suficiente como para determinar con qué moda te saldrán, entonces serás capaz de imaginar lo que hará en los próximos meses la gente situada en un nivel medio, y no hablo desde un punto de vista necesariamente geográfico, aunque en el caso de nuestro país está más bien en el medio.»

DICK CLARK, en «Jodiendo el sistema con Dick Clark», de Lester Bangs, *Creem*, noviembre de 1973

La sensación de riesgo que uno puede oír en el punk es la desconfianza hacia la propia coyuntura de ese movimiento. Es la voluntad de decirlo todo surcada de la sospecha de que puede que no valga la pena hacerlo. Nadie sabía de dónde procedía esa oportunidad, nadie sabía qué resultaría de todo aquello, sólo que no podía durar. El rock'n'roll apenas había pronunciado su nombre en los cincuenta, cuando Danny and the Juniors anunciaron que el «Rock and Roll Is Here to Stay» (El rock and roll está aquí para quedarse); en el punk no hubo ninguna canción así. El punk no estaba allí para quedarse. El punk no era un filón a explotar, no importaba cuántas artimañas comerciales tramara Malcolm McLaren, no importa cuántos antiguos fans de los Sex Pistols llegasen a la fama y el éxito internacional con la New Wave. Ésta era una expresión acuñada no para el punk carente de conmoción, sino para el punk carente de significado. El punk no era un género musical. Era un momento en el tiempo que tomaba forma como un lenguaje que preveía su propia destrucción, persiguiéndola algunas veces, buscando qué podía llegar a decirse sin palabras ni acordes. No era historia. Era una oportunidad para crear acontecimientos efímeros que sirviesen como juicio a todo lo que viniera después, acontecimientos que juzgarían todas las futuras deficiencias. También eso era el significado de no-futuro.

MUCHO SE HA

Mucho se ha hablado de si podemos encontrar antecedentes del punk en Chuck Berry, en los Kinks o en los Who; en las bandas americanas de garaje; en la Velvet Underground, los Stooges, los New York Dolls; en precursores británicos como David Bowie, Roxy Music, Mott the Hoople; en la escena artística e irónica que emergió en Nueva York hacia 1974, cuyo mejor ejemplo son los Ramones. «Golpea al crío / con un bate de béisbol»: ¿qué podía haber más punk que esto? Pero el punk no se detuvo aquí, que es donde los Ramones se detuvieron durante años. Sí, los Sex Pistols hacían bises con «No Fun» de los Stooges, como hijos suyos que eran mataron a sus padres-Dolls con «New York», hicieron versiones de la Velvet con un toque punk, pero todo esto no es más que aritmética. Si lo verdaderamente interesante del punk es otra cosa distinta a su función como género musical, no tiene sentido tratarlo como tal.

Como álgebra, uno podría fácilmente afirmar que el punk procedía de dos versos de «Tale in Hard Time» (Cuento en una época difícil), una canción que Richard Thompson escribió en 1968 para Fairport Convention, un grupo de folk-rock británico generalmente tranquilo, reflexivo: «Toma el sol de mi corazón / deja que aprenda a desdeñar.» El hecho de que un solo punk haya oído o no estas palabras resulta irrelevante, tan irrelevante como el hecho de que un solo punk haya leído o no una palabra de esos escritores cuyas aventuras componen la mayor parte de la historia del presente libro. Los mejores de entre ellos pusieron en práctica sus palabras. Extrayendo la verdad que pudiera haber en el alegato de Thompson acerca de su propia historia, de su propia e invisible herencia, los primeros punks utilizaron su alegato como una apuesta. Los predecibles resultados fueron que uno pasaría a través del futuro no como un superviviente, sino como una ruina: un viejo desarrapado en la lluvia. Las apuestas estaban implícitas en el acontecimiento, y en 1985, en Los Ángeles, con el «punk» como única historia novedosa que el rock'n'roll podía contar, una banda denominada God and the State (Dios y el Estado), formada dos años antes, se disolvía al mismo tiempo que entraba en la historia con un único y póstumo disco, una recopilación de maquetas denominada *Ruins: The Complete Works of God and the State* (Ruinas: Las obras completas de Dios y el Estado).

Ahí estaba: el tiesto de cerámica del punk. Las notas que acompañaban el disco le contaban al lector que los miembros de la banda se habían separado...; esparcido por todo el mundo. Quienquiera que se hubiera quedado en Los Ángeles para sacar el disco, había escrito en la funda: «El disco fue producido en diez horas, por doscientos dólares. Hay muchos chistes en las canciones; pero algunos oyentes no creen que sean graciosos, y otros ni siquiera los consideran chistes, sino más bien síntomas de decadencia espiritual. Hay un pretendido mensaje de esperanza, de encontrar la fuerza en ti mismo contra la dominación y la corrupción del poder; pero algunos creen que las canciones son tan cínicas y falsas como las personas inteligentes a las que ocasionalmente denuncian.» Y puede que ésta sea la mejor descripción de esa sociedad secreta a la que aspiraban los punks, si no fuese por estas palabras entresacadas de la película *Routine Pleasures* (Placeres rutinarios) de Jean-Pierre Gorin, que trata de

un club de maquetas de trenes: «Todos somos como actores secundarios en una película de Preston Sturges, dispuestos a testificar delante de un jurado de una pequeña ciudad en unos términos cuya relevancia se le escaparía a cualquiera que no fuese nosotros mismos.»

EN WINTERLAND

En Winterland, el 14 de enero de 1978, el punk no era una sociedad secreta. Cuando la multitud se encontró delante de un grupo que ya era una leyenda, con el fenómeno en sí mismo, el «punk» se convirtió en una representación varias veces suprimida. Uno había oído que en el Reino Unido el público «salivaba» –escupía– a los intérpretes punk; en San Francisco los Sex Pistols fueron recibidos con una cortina de saliva. Uno había oído que en el Reino Unido había violencia en los conciertos punk (e incluso se contaba la historia de una mujer que había perdido un ojo a causa de una botella de cerveza rota; se decía que Sid Vicious había sido el responsable, él lo negó, aunque no negó haber golpeado a un periodista con una cadena); en San Francisco, un hombre con un casco de fútbol americano se abrió paso de cabeza entre la multitud, tiró a un parapléjico de su silla de ruedas y él mismo fue golpeado hasta caer al suelo. ¿No había dicho Johnny Rotten que quería destruir a los transeúntes? En este momento era un acto significativo, un intento colectivo de probar que la representación física de una representación estética podía producir realidad, o al menos sangre verdadera.

NO POR MUCHO TIEMPO

No por mucho tiempo; con los Sex Pistols en escena, todo cambiaba. Inclinado como Quasimodo en una atmósfera pesada, Johnny Rotten se abría paso a través de la curiosidad de la multitud con un giro de cuello. Se colgaba del soporte del micrófono igual que un hombre atrapado en un túnel aerodinámico; cubitos, vasos de papel, monedas, libros, sombreros y zapatos volaban junto a él como si fuesen tragados por el vacío. Se quejaba de la calidad de los «regalos»; un paraguas perfectamente plegado lanzado a sus pies. «Esto me irá bien», dijo.

Para el público, Sid Vicious era el cebo; dos fans subieron al escenario y le hicieron sangrar por la nariz. La representación de una representación, incluso con sus propia sangre derramada, el brazo vendado a causa de la herida que él mismo se había infligido; de una manera bastante extraña apenas podía decirse que estuviera allí: aquello no estaba ocurriendo realmente. Durante décadas, las noveluchas baratas de temas rockeros terminaban con una escena que parecía sacada de *The Golden Bough (La rama dorada)*, el ritual de devorar a la estrella por parte de sus seguidores, y Sid Vicious lo estaba implorando para que se le confirmase como estrella. No muy lejos de él, Johnny Rotten se zampaba las expectativas que la multitud había traído consigo.

Paul Cook permanecía escondido detrás de su batería. Steve Jones sonaba como si, en vez de una guitarra, estuviese tocando una fábrica de guitarras; era inconcebible que sólo hubiera tres instrumentos en escena. El escenario estaba lleno de fantasmas; canción tras canción, Johnny Rotten hacía rechinar los dientes hasta pulverizarlos.

PUEDO COMPARAR

Puedo comparar la sensación que produjo ese concierto a la película *Quatermass and the Pit* (*¿Qué sucedió entonces?*), producción inglesa de 1967.

El tiempo y el lugar es el «Swinging London», donde la reconstrucción de una estación de metro ha revelado un objeto de metal grande y oblongo: una nave espacial, como cualquier asiduo del cine podría decirle a los policías y burócratas que no saben de qué se trata. Cerca del objeto aparecen los restos fosilizados de un hombre mono; dentro de él se hallan los cadáveres perfectamente conservados de unos insectos de tamaño humano. Se llama al científico Quatermass.

Ensamblando todas las piezas del rompecabezas, determina que cinco millones de años atrás, los marcianos –los insectos– debieron enfrentarse a la extinción de la vida en su propio pla-

neta, y enviaron un pequeño grupo de científicos a la tierra. Su objetivo era implantar la esencia marciana en una forma de vida alienígena (el truco es una buena anticipación de la teoría del gen egoísta): encontrar un hogar para el alma de la raza marciana.

Quatermass se entera paulatinamente de que los marcianos eran por naturaleza genocidas: la muerte de su planeta es obra suya. De hecho es su obra maestra, de modo que para mantenerse sobre la tierra deben destruirla. Los científicos marcianos seleccionan a las más prometedoras criaturas de la tierra –australopitecus, surgido hace quizá ocho millones de años y considerados por la mayoría de los paleoantropólogos ancestros directos de nuestra propia especie– y, valiéndose de cirugía genética, envían a un pequeño grupo rumbo a la conquista del planeta. Dotados con los rasgos marcianos de cognición y gusto por la sangre (en 1967 esta última idea es un signo de las teorías en boga de Robert Ardrey acerca del origen del hombre), los australopitecus elegidos siguen su rumbo codificado hacia el Homo Sapiens y heredan la tierra. Una vez que la nueva especie ha alcanzado la tecnología necesaria para dominar la naturaleza, el destino se manifestará en su propia destrucción.

Pero el injerto no es perfecto; la contradicción entre los genes marcianos y los terrestres jamás queda atenuada por completo. Aunque no hay conciencia de la intervención, existe una memoria filogenética. Freud creía que, de alguna manera, los hombres contemporáneos recuerdan como acontecimientos presentes los parricidios que, según él, se hallan en los orígenes de la sociedad humana, e inconscientemente preservan ese recuerdo de un modo inexplicablemente persistente a través de mitos y rituales; en *Moisés y la religión monoteísta* argumentaba que, cientos de años después del hecho, los israelitas conservaban el recuerdo del asesinato de un primer Moisés por parte de sus antepasados, aun cuando en la tradición oral y escrita el suceso se hubiese suprimido completamente. Lo que se plantea en *Quatermass and the Pit* es que el hombre contemporáneo recuerda padrastros que, con infinita paciencia, aniquilaron a su progenie, y la idea explica por qué, con toda su omnipotente ciencia, los marcianos no optaron simplemente por borrar la vida de la tierra cuando la encontraron. Su intención era perpetuarse en nuestro planeta construyendo su historia, codificando su fin en su principio. Parece ser que un rasgo marciano es también la pasión por la profecía: amaban el drama tanto como la muerte.

Todos los fenómenos que como científico Quatermass había desdeñado por considerarlos reliquias de un pasado irracional, adquieren un significado nuevo. Devorando libros acerca del mito y el ritual, empieza a comprender que junto con su dominio de la naturaleza y su marcha hacia la superioridad y la abundancia, la nueva especie ha producido irreductibles imágenes de un cambio primordial. Hay intentos por expulsar al alienígena, por abstraer los rasgos implantados del cuerpo, por materializarlos en demonismo. Pero también aquí existe una contradicción: sólo la inteligencia alienígena permite que la especie se embarque en un proceso tan complejo como la materialización –una especie de fetichización de la alienación, donde las propiedades humanas se transfieren a cosas que los seres humanos han producido, cosas que entonces operan autónomamente, convirtiendo por fin a los seres humanos en cosas– y la materialización separa una calle de dos direcciones. Una vez expulsado, una vez eliminado en una representación de lo demoníaco, la presencia alienígena lanza un hechizo. Quatermass descubre que los marcianos pusieron su nombre al lugar de la estación de metro donde los restos fueron hallados –una frenética investigación descubre que su dirección, «Hobb's Lane», antiguamente significó «Devil's Haunt» (Guarida del diablo)–, con lo cual al transformarlo en el Medievo en un lugar maldito, habían inscrito, bajo la forma del Hechicero, mitad humano y mitad animal con cuernos, su imagen en la parte del santuario de Cro-Magnon de Trois Frères, convirtiéndolo, en el paleolítico, en un lugar de culto. El Hechicero transporta ese eco a lo largo de quince mil años hasta una plegaria cristiana que de otro modo sería inexplicable: «El Señor está en este lugar, qué temible es este lugar.» La historia humana comienza a tener sentido, sólo que ya no es humana.

La perturbación ocurrida en la estación de metro reclama la presencia marciana, aún latente. La nave espacial comienza a vibrar, y la energía liberada por la vibración crea un vacío. El vacío sorbe los genes adormecidos, lo cual crea una imagen atractiva y repulsiva a la vez: un reluciente diablo con cuernos que ensombrece Londres, el Anticristo Marciano.

A través de cinco millones de años, el desplazamiento genético no es uniforme. En el siglo XX, algunas personas llevan en sí el código de la destrucción; algunas sólo portan unos pocos e imprecisos mensajes. Algunas responden a la imagen marciana; otras no. Para quienes lo hacen, el antiguo código se convierte

en un lenguaje, y los recuerdos del genocidio marciano original afloran a la superficie. Para quienes no responden, el lenguaje se disuelve. La Humanidad se divide en dos especies; la anarquía se apodera de Londres. Los hombres y las mujeres destruyen a todos aquellos a quienes reconocen como alienígenas, es decir, a todos cuantos llevan menos esencia marciana que ellos. La imagen marciana se vuelve roja. Según Hobbes, el estado de la naturaleza era el de «la guerra de todos contra todos»; eso es lo que hay, y es increíblemente espeluznante.

Más humano que marciano, Quatermass vive para ver la imagen demoníaca derrotada y los genes marcianos regresando a su antiguo sueño..., pero no antes de que un camarada, que es capaz de soportar la visión de la imagen, cosa que a Quatermass le resulta imposible, haya muerto en una explosión producida en el ataque. La imagen es pura energía filogenética; al dirigir una grúa de acero directamente contra ella, el camarada de Quatermass niega la imagen con una masa: un puro giro einsteniano.

La ayudante de Quatermass, más marciana que él, y que apenas unos minutos antes le estaba chupando sangre del cuello, regresa a su lado como si hubiese despertado de un sueño. La película termina en un plano largo y silencioso, pero, al no haber imagen congelada, ninguna ironía automática, no parece que acabe. Se ve a Quatermass y a su ayudante en un Londres destruido; él se apoya contra una pared en ruinas. Todo cuanto ha visto está en sus ojos y trata de olvidarlo, pero la imagen –sigue y sigue– no dura lo suficiente como para que los ojos de su ayudante puedan enfocar.

Ahora está claro por qué *Quatermass and the Pit* es una versión años sesenta de los filmes de mutaciones radiactivas de los cincuenta; una alegoría exculpatoria del nazismo y la guerra total; una sencilla y rápida puesta al día de la herejía gnóstica en la que el mundo se divide entre dioses buenos y malos igualmente poderosos; una tentativa de hacer dinero fácilmente a partir de cualquier dislocación que en un momento dado pueda circular en la sociedad moderna. Es una película progresivamente horripilante, en especial a las dos de la madrugada, cuando se ve de muy buena gana por la televisión; cuando, como escribió Nietzsche, «el hombre permite que le mientan... cuando sueña, y su sentido moral nunca procura evitarlo»; cuando no hay nadie con quien poder dominar la película. La victoria de Quatermass es la victoria de la certeza racional sobre la duda irracional; la expresión de duda dibujada en su rostro en la imagen final no es la duda de que haya ganado o no, sino la duda de que quisiera hacerlo. Quizá no se trate de algo accidental el que en algunas copias del filme se hayan suprimido los últimos veinte minutos, se haya cortado la anarquía para ofrecer sólo el misterio, su solución formal, y luego la última imagen de la película, que ya no tiene ningún sentido.

ASÍ ES COMO

Así es como me sentía yo oyendo a Johnny Rotten cantar «Anarchy in the U.K.», «Bodies», «No Feelings», «No Fun». Cuando acabó de interpretar esta última pieza, en su última actuación como miembro de los Sex Pistols, cuando arrojó de nuevo esa canción sobre la multitud –que para él no era más que la representación de una representación, cinco mil símbolos vivientes del éxito obtenido en 1967 por Scott McKenzie y su grupo, Love Generation, con la canción «San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)» (San Francisco [Asegúrate de que llevas flores en el pelo]), símbolos de hippies estúpidamente benévolos que no sabían nada acerca de la negación–, cuando dijo, abandonando el escenario, mientras recogía todos los objetos que podían tener algún valor: «¿Habéis tenido alguna vez la sensación de que os han tomado el pelo?», así es como yo me sentía.

En 1969, mientras los Rolling Stones tocaban en Altamont y un hombre era apuñalado y pateado hasta morir en medio de la multitud que se hallaba delante del escenario, sólo había sentido aversión y distancia; los símbolos de la paz que ondeaban sobre la gente eran casi tan feos como la violencia en sí misma. No afirmaban otra cosa que la primacía de la simbolización; las mismas personas que hacían ondear esos símbolos gruñían y se empujaban por un poco de espacio. Yo no me sentí implicado ni por un instante, y estuve contemplando toda esa degradación. En Winterland la gente se empujaba, pero no parecía hacerlo con cólera o miedo, sino disfrutando, como si se tratase, casi, de un saludo..., si es que «el más simple acto surrealista» del viejo André Breton, disparar una pistola contra una multitud de desconocidos, o lanzarse contra ella embutido en un casco de fútbol ame-

ricano, puede considerarse un saludo. A mitad del espectáculo, lo que en la multitud había comenzado como un acto se estaba convirtiendo en una nueva manera de andar.

Durante los siguientes años ese momento tomó muchas formas. En los clubs punk de Los Ángeles, luego a lo largo y a lo ancho de todos los Estados Unidos y del mundo, se estilizaría hasta convertirse en un baile de topetazos y zambullida en el pozo. Daría forma a un glosario en el que los neologismos pasivos de las terapias de potencial humano y mejora de uno mismo de los años setenta («Gracias por compartir tu cólera conmigo») se traducirían en un inglés activo («Que te den por culo y ojalá te mueras»). De una manera más bien retorcida, ayudaría a definir el espíritu de las revueltas que azotaron el Reino Unido en el verano de 1981. Más recientemente, en un desprecio hacia toda autoridad, conduciría a un inmenso aumento de la basura en las calles. Permitiría que la brutalidad y el chivo expiatorio se embellecieran como autoexpresión (en la película *Suburbia*, de 1983, un skinhead, en un club de Los Ángeles, se acerca a una mujer vestida con un ostentoso vestido de noche. «Me gustaría sacarte los sesos –dice–, pero no me parece que tengas.» Ella intenta apartarle; él le desgarra las ropas y la entrega a la multitud), e inspiraría «Manners for Muggins» (Modales para el vapuleo) de Gudrun Thompson, que apareció en *Damage*, la publicación punk de San Francisco. Ilustrando su exigencia de unas nuevas reglas de etiqueta con fotografías de ella misma golpeando al grueso Stannous Fluoride, su novio, Thompson escribió:

> Los ojos son los puntos más vulnerables del cuerpo. La mejor manera de atacarlos es con los dedos o los pulgares. Pon los dedos rígidos, sepáralos ligeramente y llévalos A TRAVÉS de los ojos de tu atacante. Lleva tus dedos A TRAVÉS de su cabeza... Nunca creas ninguna promesa de que no te harán daño si cooperas. Una vez obtenido el control sobre tu vida, aunque sólo sea por unos minutos, tu atacante puede decidir exterminarte. No te considera como un ser humano con derecho a existir... tampoco le consideres a él así. DESTRÚYELE antes de que él te destruya.
>
> Nunca sientas lástima por nadie que te ataque o te implore. Cualquiera que ose amenazar tu seguridad y bienestar MERECE MORIR.

Yo también empujé. Caminando por los pasillos laterales de Winterland, mientras los Sex Pistols tocaban, sentía una confianza y una fruición completamente nuevas. Treinta y dos años no me habían enseñado lo que aprendí esa noche: cuando te empujen, devuelve el empujón; cuando un empellón niegue tu existencia, niega el empellón. No me sentía distante de nada, superior a nada. También sentía una enloquecida malevolencia, un deseo de aplastar a la gente contra el suelo, y bajé la vista y vi niños pequeños (qué tipo de padres podían traer niños pequeños a un lugar como ése, me pregunté, pensando en los míos que estaban en casa), y pensé en aplastarlos.

Al hacer la reseña del concierto para una revista, no mencioné nada de esto. Días después me parecía irreal. Viendo a Johnny Rotten en escena, estaba seguro de que jamás volvería a ver a nadie como él, y hasta ahora no me he equivocado.

INMEDIATAMENTE DESPUÉS

Inmediatamente después del último concierto de los Sex Pistols en su única gira por Estados Unidos, Johnny Rotten reivindicó su verdadero nombre, John Lydon. En mayo de 1534, John de Leyden, un hereje holandés también conocido como Jan Bockelson, fue nombrado rey de la ciudad alemana de Münster, la Nueva Jerusalén, y de este modo proclamado rey del mundo entero.

> **AFRIKA BAMBAATAA: «¿Quién quiere ser / presidente o rey?»**
> **JOHN LYDON: «¡YO!»**
>
> «World Destruction», *Time Zone*, 1984

A principios de ese año, un grupo de anabaptistas radicales –una de las numerosas nuevas sectas protestantes empecinadas en reemplazar los decadentes rituales de la Iglesia con una práctica literal de los evangelios– se había hecho con el control de Münster. Al principio sólo obligaron al ayuntamiento de la ciudad a promulgar un edicto legalizando la «libertad de conciencia», es decir, la herejía, un acto impensable incluso en pleno apogeo de la reforma. Los anabaptistas rápidamente expulsaron

a la mayoría luterana, repoblaron la ciudad de vecinos de su misma ideología, y, bajo el liderazgo de un panadero llamado Jan Matthys, establecieron una teocracia. En marzo, escribió en 1957 Norman Cohn en *En pos del milenio* –libro que, publicado en Francia con el título de *Fanatiques de l'apocalypse*, los situacionistas saquearon meticulosamente–, Münster fue purificada, refundada como una comunidad de los Niños de Dios, obligada por el amor a vivir sin pecado.

Toda propiedad fue expropiada. El dinero fue abolido. Las puertas de las casas debían permanecer abiertas día y noche. En una gran hoguera, todos los libros excepto la Biblia fueron destruidos. «Los más pobres de entre nosotros –rezaba un panfleto en Münster destinado a subvertir al campesinado–, a quienes se solía despreciar como "mendigos", ahora nos paseamos tan refinadamente vestidos como los más altos y distinguidos ciudadanos.» «Todas las cosas deben poseerse en común –dijo posteriormente John de Leyden–. No habrá propiedad privada y nadie va a tener que volver a trabajar, sino simplemente confiar en Dios.» En todas las instancias, los nuevos mandamientos se vieron reforzados con la amenaza de ejecución.

Más allá de los muros de la ciudad, el anabaptismo –fragmentos del cual aún hoy perviven en ciertos credos pentecostales– era considerado un delito capital: cientos, quizá miles, de sus seguidores fueron torturados y ejecutados. El obispo local organizó un ejército de mercenarios y sitió Münster; en una incursión ordenada por Dios contra las fuerzas del obispo, Jan Matthys resultó muerto y John de Leyden ocupó su lugar.

Corrió desnudo por toda la ciudad, luego hubo un silencio de tres días. En ese tiempo Dios reveló una nueva orden. La revolución social de Matthys fue de pronto denunciada como abstracta; John de Leyden iba a llevarla a los más pequeños detalles de la vida cotidiana, y la muerte sería la única sanción contra todos los pecados: asesinato, robo, avaricia, trifulcas, insubordinación de los niños, desobediencia de la esposa.

La poligamia se hizo obligatoria. Era un pecado capital que las mujeres en edad de tener hijos permanecieran solteras, o que las nuevas esposas reunidas bajo el techo de un hombre discrepaban. Se dieron nuevos nombres a las calles, y John de Leyden elegía los nombres de los recién nacidos. Se pusieron en escena ciertos espectáculos: grandes cenas, seguidas de decapitaciones. En la catedral, cuyo interior se había arrasado mucho antes, se celebraban misas negras.

Todavía bajo asedio, con una férrea defensa que aún mantenía abiertas las líneas de suministro, los ciudadanos de Münster vivían con los alimentos racionados; John de Leyden banqueteaba y se vestía de oro y seda. La Hermandad del Espíritu Libre, que desde el siglo XIII había extendido las herejías sociales de «todas las cosas en común» y «nunca al trabajo» a través de Europa, creyó que por obra de esa verdadera libertad de espíritu ningún crimen era un crimen y ningún pecado era pecado y que, de hecho, la gracia de Dios sería hallada en la práctica de los peores «pecados», pues era el único modo en que uno podía probar que era incapaz de mácula alguna. John de Leyden le dijo a su ciudad que a él le estaban permitidos la lujuria y los excesos porque había «muerto al mundo y a la carne», y que muy pronto todos se encontrarían en un estado similar.

En enero de 1535, el obispo reagrupó sus fuerzas y sitió la ciudad. En abril, todos los animales, hasta la última rata y ratón, habían sido consumidos; luego la hierba, luego el musgo, luego los zapatos y la ropa blanca, y finalmente los cuerpos humanos. John de Leyden anunció que, tal como la Biblia había prometido, Dios convertiría los guijarros en pan; la gente intentó comérselos. Maldecidos con la condenación eterna, se permitió a los más escépticos abandonar la ciudad; las tropas del obispo mataron inmediatamente a todos los hombres sanos. Las mujeres, los niños y los viejos, como si estuvieran infectados por una plaga, fueron abandonados entre las almenas y las murallas de la ciudad para que muriesen de hambre. Suplicando que les dieran muerte, aullando, se arrastraban sobre las manos y las rodillas y escarbaban en busca de raíces; comían basura. La resistencia contra John de Leyden creció dentro de Münster, y él mismo se encargó de las ejecuciones. Los cadáveres fueron cortados en pedazos, y éstos clavados a postes.

En junio de 1535 la ciudad fue tomada a traición; a excepción de John de Leyden y dos confederados, todos los hombres fueron exterminados. Escribe Cohn que, por orden del obispo, John de Leyden «fue durante un tiempo llevado con una cadena y exhibido como un oso de feria». En enero de 1536 él y sus dos seguidores aún con vida fueron devueltos a Münster, donde se les torturó «públicamente con hierros al rojo hasta morir. A lo largo de toda su agonía, el ex rey no pronunció sonido alguno y no hizo ningún movimiento. Después de la ejecución, los tres cadáveres fueron suspendidos de la torre de una iglesia,

en mitad de la ciudad, dentro de unas jaulas que todavía hoy pueden verse».

Lo que hemos dicho de un verdadero Cristo podemos aplicarlo a un verdadero Anticristo. Y aunque basar los motivos en una mera coincidencia de nombres resulte un tanto falso, el azar nos trae descubrimientos inesperados. John Lydon fue educado en la fe católica; cuando en 1980 dos críticos de rock nacidos cristianos (uno de los cuales se entregaría posteriormente a las olas cristianas para denunciar el rock'n'roll como música diabólica) le preguntaron si sentía remordimientos por sus blasfemias, Lydon dijo que sí, pero no renegó de ninguna. Nik Cohn, uno de los primeros críticos de rock, es hijo de Norman Cohn; en 1968, en *Pop from the Beginning* (El pop desde sus comienzos), el primer buen libro sobre el tema, rechazaba toda pretensión de significado que pudiera adquirir la forma, afirmando por contra una anarquía pura y sensual, resumida en la contraseña de Little Richard (que en la época de los Sex Pistols se ganaba la vida como evangelista denunciando el rock'n'roll como música diabólica): UAMBA BALUBA, BALAM BAMBÚ.

Nik Cohn probablemente no estaba interesado en la posibilidad de que, remontándose miles de años en el tiempo, el galimatías de Little Richard estuviese relacionado con los cánticos gnósticos que acabaron por convertirse en el tipo de oraciones ofrecidas por místicos como John de Leyden, después de lo cual se introdujeron en las iglesias pentecostales, donde Little Richard aprendió el lenguaje de «Tutti Frutti». Puede que Nik Cohn no estuviera interesado en la posibilidad de que una versión de esta historia, tal como fue contada por su padre, produjera el dinero suficiente que él utilizaría para comprar los discos de Little Richard. Cohn tomaba las sílabas de Little Richard como un asalto al significado como tal, como un medio para una perfecta liberación de éste; argumentaba que cualquiera que pensase de modo diferente, que creyera que el rock'n'roll podía sustentar conceptos más complejos que sí o no, o contar historias más intrincadas que «Yo quiero» o «Déjame», sería destruido por la forma misma, en castigo por haberla traicionado. Puede que obtengas un éxito, dijo, y que entonces te tomes esa respuesta del público como prueba de que tienes algo que decir, pero eso no es cierto. El rock'n'roll no tiene nada que decir, es sólo ruido divino, y cualquiera que pensase de otra manera acabaría como un desarrapado con un silbato de hojalata, de pie bajo la lluvia intentando hacerse oír, conseguir que alguien le escuchara, obtener otro éxito.

Naturalmente, dijo Cohn –reivindicando el rock'n'roll como la música que crea la coyuntura histórica y de este modo la reemplaza– igual ocurriría con todos los demás. Un día, salía yo del supermercado cuando vi a cuatro negros armonizando sus duduás de «Earth Angel» (Ángel terrestre) mientras cargaban cajas en una camioneta, y lo primero que me vino a la cabeza fue preguntarme si serían ellos los antiguos Penguins. ¿Qué estarían haciendo los Penguins, treinta años después de su único éxito? No importaba; cuando el sonido se ha mantenido a sí mismo, no como un recuerdo sino como un punto en el tiempo que se autorrenueva a lo largo de tres décadas, no importa nada. Ahí están esos viejos desarrapados con sus silbatos de hojalata, para cualquiera que pueda oírles.

EN LA ÉPOCA

En la época en que John Lydon se reafirmó en sus blasfemias, la explosión de los Sex Pistols era ya un recuerdo; hacía tiempo que habían explotado, pero los fragmentos todavía coleteaban. En un club nocturno de San Francisco, un grupo berlinés denominado Eisenstürzende Neubauten (Demolición de nuevos edificios), más conocido por su elepé *Strategies Against Architecture* (Estrategias contra la arquitectura), convierten las herramientas industriales en materiales industriales sobre un telón de fondo de melodías góticas de sintetizador; ése es el espectáculo. «Fuera lo que fuese –decía el crítico del periódico local, generalmente poco aficionado a tales acrobacias–, no era aburrido.» Con ellos actuaba el creador de acciones escultóricas Mark Pauline, quien primeramente atrajo la atención local con su rediseño clandestino de letreros luminosos comerciales, y cuyos Laboratorios para la Investigación de la Supervivencia construyen ahora las infernales máquinas Rube Goldberg, compuestas de metal y cadáveres de animales, para una banda sonora de viejos discos de la Crystal y para las últimas entregas de Liliput, el grupo femenino punk de Zurich. Pauline es famoso, hasta el grado que puede serlo, por haberse volado casi toda una mano mientras experimentaba con uno de sus dispositivos (posteriormente le quitaron los dedos de los pies y se los pusieron en la mano destrozada).

El *New York Times* publica un anuncio:

> Ruido y lenguaje serán presentados durante los primeros dos programas «Poetas ante el público» de este año. Mañana, los escritores que exploran los límites del lenguaje leerán sus últimas obras... El movimiento «música ruido», un producto de la comunidad artística del centro de la ciudad, será representado por la Sonic Youth Band y por el Coro Experimental y Orquesta de David Rosenbloom, que ofrecerán el estreno de una parte de la obra *Departure* de Mr. Rosenbloom. El texto de *Departure* está extraído del evangelio gnóstico de Tomás, del siglo II.

Una emisora que ofrece las corrientes principales del «Rock de los ochenta» radia «Institutionalized» (Reglamentado), una alegre andanada punk de una banda de California del Sur llamada Suicidal Tendencies: la banda la interpreta como otra novedad discográfica en ese formato, tan en boga últimamente, de baladas de sintetizador fríamente románticas. Es una «novedad discográfica», una rareza, porque ahora se presupone que el «punk» es una rareza, una anomalía estéril. El disco es atractivo, pero no produce ningún efecto: contextualizado como una novedad dentro del rock de los años ochenta, se le niega la oportunidad de crear su propio contexto, de relacionarse con cualquier cosa fuera de sí mismo.

Un adolescente está echado en la cama, pensando. Su madre entra. ¿Qué pasa contigo? Nada, mamá..., ¿podrías traerme una Pepsi? ¡Te drogas, lo sé! Tu padre y yo hemos estado hablando de esto, y hemos decidido que deberías ir a un lugar donde puedan darte la ayuda que necesitas... Mientras el grupo retumba detrás de él, el adolescente comienza cada estrofa en un inglés normal y modulado, hablando, no cantando, pero acaba cada estrofa con una palabra imposiblemente acelerada, no de una manera electrónica, sino controlando la respiración, un gemido denso y revuelto más allá del lenguaje, aunque no más allá del ritmo; de algún modo, el grupo le sigue.

Un giro en el dial nos aleja de «Institutionalized»; una emisora de radio de las llamadas Orientadas para Adultos emite el desmañado y hermoso tema de Billy Joel «The Longest Time» (La estación más larga), un tributo cantado sin acompañamiento musical al revival du-duá arraigado en la música vocal de principios de los años cincuenta, como «In the Still of the Nite»

(En la quietud de la noche) de Five Satins, y en «Earth Angel» de los Penguins, que fue interpretada en Nueva York y Nueva Jersey en 1964 como protesta contra la «Invasión Británica» de la era Beatle. Veinte años después de ese acontecimiento apenas observado, «The Longest Time» es el primer disco cantado sin acompañamiento musical que se convierte en un éxito nacional. El vídeo de la canción muestra a unos hombres de negocios cuarentones –con exceso de peso, vestidos con terno, el pelo plateado– volviéndose para verse a sí mismos, delgados, con tejanos y un alto tupé sobre la frente, en armonía con sus habitaciones de muchachos, tratando con condescendencia a un conserje negro, luego convirtiéndose de nuevo en hombres de negocios, pavoneándose en los pasillos del instituto como si todavía fueran hombres libres. Estos viejos no van desarrapados; ni siquiera son viejos. La juventud prosigue eternamente, dice el vídeo, regresando al principio de los tiempos, que en este caso es la fecha del inicio del rock'n'roll. «No pueden arrebatármela.» Nada ha cambiado, y nada cambiará.

En una de las incontables paradojas de su actuación, Johnny Rotten anunció lo que fue tomado como una revuelta juvenil mientras que negaba el propio estatus de la juventud; en sus épocas de Anticristo, reclamaba como terreno propio toda la vida social. Ahora, dentro del mundo del pop, la fábrica de símbolos parecería que nunca hubiese nacido. Es el año de Michael Jackson, un año largo, tan largo que, mientras transcurría, se llegó a creer que jamás acabaría.

Comenzó el 16 de mayo de 1983, con la transmisión televisiva de un especial que celebraba el vigésimo quinto aniversario de Motown Records. Como líder vocal, a los once años, de los Jackson Five, unos hermanos que combinaban los anhelos adolescentes de Frankie Lymon con el premeditado dinamismo de Sly and the Family Stone, Michael Jackson había logrado sus primeros éxitos, que para la Motown marcarían época, en 1969 y 1970; ahora había regresado, para rendir tributo, para que todos se cogieran de la mano. Ágil, hermoso, crecido pero todavía un niño, andrógino, un niño sustituido inadvertidamente por otro que mientras amenazaba con una inclinación de hombro, tranquilizaba con una sonrisa. Ese afroamericano que gracias a la cirugía estética había introducido rasgos caucasianos en su rostro, cantando un tema de su nuevo álbum *Thriller*, dando un paso hacia adelante pero de algún modo deslizándose hacia atrás al mismo tiempo, caminando por los escenarios de televisión no

como si fuera el amo, no como si hubiesen sido construidos para él, sino como si su mera presencia justificase su razón de ser, conmocionó a la nación.

¿Qué son ahora? ¿Cambian de opinión las estrellas pop? Comparemos algunas citas tomadas del presente y el pasado.

Johnny Rotten, 1977: «Si fuera feliz no le gustaría a nadie.» Hoy: Pinturas en aislamiento. Cita: «Todo fue terriblemente mal. Agoté todo mi odio.»

The Assassin, fanzine de Liverpool, septiembre de 1977

Música pop llena de chispa y brillantemente construida, *Thriller* vendió primero diez, luego veinte, luego treinta, luego cuarenta millones de copias. Como singles, todas las canciones de *Thriller* entraron en los top ten. Un vídeo de esa melodía, hecho con un coste de quinientos mil dólares y al precio de treinta, vendió setecientas cincuenta mil copias. Encerrado en casa de sus padres, acompañado sólo de su familia, animales domésticos y maniquíes, rehusando conceder entrevistas, espectro de sí mismo, Michael Jackson se convirtió en la persona más famosa del mundo.

MICHAEL JACKSON

Michael Jackson está de pie en el Jardín Rosa de la Casa Blanca junto al presidente Ronald Reagan para recibir un premio por haber permitido que el éxito «Beat It», de su álbum *Thriller*, se convirtiera en un anuncio para la campaña televisiva de «Si bebes, no conduzcas». En los telediarios que cubren la noticia, se muestra un fragmento de ese anuncio: la mano de un esqueleto cogiendo la de alguien que todavía vive. La referencia al fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, donde Adán toca la mano de Dios, es ineludible; al igual que la sensación de que Michael Jackson se está convirtiendo en una especie de Dios. El telediario regresa al Jardín Rosa: «Acaso esto no

es escalofriante»,[1] dice el presidente. Anteriormente, por cinco millones y medio de dólares, Jackson había permitido que su éxito «Billy Jean», también del álbum *Thriller*, se convirtiera en un anuncio de Pepsi.

En televisión hay de hecho dos anuncios, y a ambos hay que añadirles una satisfactoria insinuación de arrogante orgullo, de tragedia. En el primero se ve a unos jóvenes negros que bailan breakdance resbalando y deslizándose por las calles de la ciudad; Jackson y sus hermanos aparecen, y los bailarines se detienen horrorizados. Siguiendo los pasos de un pequeño virtuoso que no es más que un niño, rebotan hacia atrás y afirman su autenticidad como bailarines folklóricos contra –no, *con*: el anuncio está diciendo que en Estados Unidos cualquiera puede llegar a ser Michael Jackson– la autenticidad de la estrella como estrella. Pronto se anunciaría que el pequeño virtuoso se había roto el cuello practicando breakdance y había muerto.

Al igual que ocurrió con el rumor de que Annette Funicello había perdido un brazo mientras saludaba a un fan desde el autobús, esa historia no era cierta: las emisoras de radio y los periódicos que lanzaron la necrológica tuvieron que rectificar. Pero fue sólo un aviso. Durante la filmación del segundo anuncio para Pepsi, en el que Michael Jackson descendía del escenario para unirse a sus hermanos y elogiar juntos la bebida, Jackson sufrió quemaduras producidas por las explosiones de luz que saludaban su presencia. La publicidad resultante fue hasta tal punto productiva, tanto para Pepsi como para Jackson, que algunos tuvieron la certeza de que el accidente había sido fingido. El día anterior al estreno oficial de esos anuncios, al televisarse los premios Grammy de 1984 –en donde los anuncios, que fueron ellos mismos objeto de anuncio, fueron presentados al público como discos nuevos, como verdaderas afirmaciones artísticas–, las noticias de la televisión, todavía transmitiendo partes médicos diarios sobre el estado de salud de Jackson, utilizaban fragmentos de esos comerciales como pie de las noticias. Jackson apareció para recibir ocho Grammys; cuando dio un paso hacia adelante para recoger el último, se quitó las gafas negras.

Todo esto tenía lugar en lo que el situacionista Guy Debord había denominado «el cielo del espectáculo». «No soy nada y debo serlo todo», había escrito el joven Karl Marx para definir

1. *Thriller* (escalofriante, emocionante) en el original. *(N. del T.)*

el impulso revolucionario. «El espectáculo», tal como Debord desarrolló el concepto en los años cincuenta y sesenta, era al mismo tiempo el secuestro de ese impulso y su prisión. Se trataba de una pasión maravillosa, donde todo lo que conformaba la vida era escenificado como un espectáculo permanente, un espectáculo, escribió Debord, en el que «todo lo que antes era vivido se ha desplazado hasta convertirse en una representación», una hermosa obra de arte. El único problema se refería a un absoluto: «En el caso en el que el yo es meramente representado y su presencia es sólo ideal –decía una cita de Hegel en la primera página de *La Société du spectacle (La sociedad del espectáculo)*, un libro de teoría crítica publicado por Debord en 1967–, de hecho no hay yo: donde sólo existe por poderes, no existe.»

El espectáculo, decía Debord, era «capital acumulado hasta que se convierte en imagen». Una inacabable acumulación de espectáculos –anuncios, entretenimiento, tráfico, rascacielos, campañas políticas, grandes almacenes, acontecimientos deportivos, telediarios, giras artísticas, guerras extranjeras, lanzamientos espaciales– componían el mundo moderno, un mundo en el que toda comunicación fluía en un solo sentido, de los poderosos a los que carecían de poder. Uno no podía responder, ni dar la réplica o intervenir, si bien es cierto que nadie quería hacerlo. En el espectáculo, la pasividad era simultáneamente los medios y el fin de un gran proyecto oculto, un proyecto de control social. En términos de su particular forma de hegemonía, el espectáculo naturalmente no producía actores, sino espectadores; los hombres y mujeres modernos, los ciudadanos de las sociedades más avanzadas de la tierra, que se estremecían al contemplar todo lo que se les daba para que contemplasen.

Cuando Debord dibujaba semejante panorama, estas personas eran miembros de sociedades democráticas: democracias de falso deseo. Uno no podía intervenir, pero tampoco quería, debido a que, como mecanismo de control social, el espectáculo dramatizaba un espectáculo interior de participación, de elección. En el hogar, uno elegía entre programas de televisión; en la ciudad, uno elegía entre la infinita variedad de productos que había en el mercado. Como un objeto de arte de vanguardia, el espectáculo dramatizaba una ideología de libertad.

Yo no soy nada y tú lo eres todo, le dice al público la artista que actúa. Abandona el escenario, desciende entre la multitud que ha pagado, se sella la boca con esparadrapo, se quita la ropa.

«Haz lo que quieras conmigo», dice por señas; se convierte en un objeto, ofreciendo toda la autoridad al público, eliminando todo el poder del artista, y aun así, de algún modo, conserva algo de ese poder. La artista, naturalmente activa, imita la pasividad natural de la multitud: se echa de espaldas con las piernas abiertas, invitando al público a que la folle, a que la incendie, a discutir y a llegar a las manos a la hora de decidir qué es lo próximo que tú o yo o nosotros deberíamos hacer. Todas estas cosas han sucedido realmente en las performances de vanguardia. Pero si es cierto que el yo «que sólo existe por poderes, no existe», entonces estas cosas no han sucedido realmente, pues es sólo la dispensa del artista lo que ha permitido que las anónimas personas que integran el público creyesen que se trataba de una actuación. Cuando el artista retira esa dispensa (nada tan crudo como «¡BASTA!», en lugar de un ayudante que anuncia: «La actuación ha terminado»), los falsos actores regresan de inmediato a sus asientos. Una vez más se convierten en espectadores, y se sienten cómodos en el papel que les es propio.

Del mismo modo en que los aficionados a la televisión que poseen una antena parabólica creen estar creando su propio entretenimiento a partir de una infinidad de canales, los miembros del público tienen la impresión de que han intervenido en el espectáculo de la actuación del artista, pero no es así; han actuado según las reglas del artista, donde unos supuestos intangibles tales como el azar, el riesgo y la violencia están establecidos desde el principio. La única verdadera intervención sería la de alguien que, separándose de la multitud, gritase: «No, no, *yo* soy ahora el artista, tú debes hacer lo que *yo* te diga, debes jugar *mi* juego, que consiste en...» Entonces el resto de la multitud, y el artista original, se enfrentarían a una elección real, una elección que contendría todos los intangibles de la epistemología, la estética, la política y la vida social. Sería como si uno de los aficionados que tradicionalmente salta de su asiento durante el Mundial de Fútbol saltase al campo de juego e hiciese que todo el mundo jugara a algo nuevo; como si un científico loco con un cajón lleno de lámparas de Aladino pusiera un tenderete en la plaza más concurrida y mediante su sola presencia destruyera el valor de todas las demás mercancías disponibles. Pero, al igual que con la intervención de ese miembro del público afirmando ser el artista, tales cosas no han ocurrido jamás.

De igual modo funcionaba el espectáculo en los niveles más prosaicos de la vida cotidiana, aunque Debord quería ir mucho más allá. En tanto que teatro, el espectáculo era también una iglesia: «La reconstrucción material de la ilusión religiosa.» La autoridad moderna, el dominio de la naturaleza por parte de la tecnología, la abolición potencial del dominio de la necesidad en la moderna sociedad de la abundancia, no habían «disipado las nubes religiosas en donde los hombres habían colocado sus propios poderes, separados de ellos mismos; sólo los había anclado a una base terrenal».

Esta base terrenal era el capitalismo moderno, una manera económica de existir que por los años cincuenta se había expandido mucho más allá de la mera producción de lujos y necesidades obvias; habiendo satisfecho las necesidades del cuerpo, el capitalismo como espectáculo se volvió hacia los deseos del alma. Se apoderó de hombres y mujeres en tanto que individuos, hizo presa en sus emociones y experiencias, cambió esos fenómenos que antes eran evanescentes en mercancías objetivas y replicables, las puso en el mercado, les colocó un precio y volvió a venderlas a aquellos que antes extraían emociones y experiencias de sí mismos, a las personas que, como prisioneros del espectáculo, podían encontrar tales cosas sólo en el mercado.

Eran estas mercancías especiales –productos cuya forma objetiva servía para disfrazar su contenido subjetivo (ese traje que da cierta prestancia, ese elepé que otorga una cierta identidad)– las que se alzaban hacia el cielo del espectáculo. He aquí que una y otra vez, cada día, se repetía un milagro tan extraño como el que reclaman para sí todas las religiones. Lo que antes había sido tu yo se presentaba ahora ante ti con una imagen inalcanzable pero irresistiblemente seductora de lo que, en este «mejor de los mundos posibles», podías llegar a ser.

En un mundo así, uno finalmente no consumía cosas ordinarias, sino a sí mismo, y ese sí mismo, trasladado ahora a la reconstrucción material de la ilusión religiosa, donde uno colocaba sus propios poderes lejos de sí mismo, se experimentaba como algo distinto: como una cosa. Los marxistas localizaron la alienación en el lugar de trabajo, donde lo que el trabajador producía le era arrebatado. Debord creía que, por primera vez en la historia, la abundancia material y el dominio técnico habían permitido a

todas las personas producirse conscientemente a sí mismas; pero en lugar de esa libertad radical él sólo encontraba su imagen, el espectáculo, en el que todo acto estaba alienado de sí mismo. He aquí lo que les había sido arrebatado. Éste era el mundo moderno; en el mismo grado en que se había expandido el verdadero campo de la libertad, lo habían hecho la epistemología, la estética, la política y el control de la vida social.

En agosto de 1980, el sindicato Solidaridad emergió de los Astilleros Lenin de Gdansk, Polonia. Como una idea y un hecho de libertad, Solidaridad pronto se extendió por todo el país, de las fábricas a las granjas, de los oficinistas a los intelectuales, contagiando incluso a las fuerzas armadas y a la burocracia del estado satélite de la Unión Soviética que había dirigido Polonia desde 1944. «Lo que encontramos en las democracias populares –escribió en 1953 el emigrado polaco Czeslaw Milosz en *The Captive Mind (El pensamiento cautivo)*– es una misa interpretada conscientemente... Después de una prolongada familiaridad con este papel, un hombre se integra en él de un modo tan íntimo que ya es incapaz de diferenciar su verdadero yo del yo que simula, de modo que incluso los amigos más íntimos hablan entre sí con los eslóganes del partido. Identificar el propio yo del papel que a uno se le exige interpretar proporciona alivio y permite relajarse de la propia vigilancia.» Pero si la vida cotidiana en la Polonia comunista era una comedia, entonces Solidaridad, escribió el editor polaco clandestino Czeslaw Bielecki en un ensayo sacado furtivamente de la prisión en 1954, era «antiteatro». Por primera vez, innumerables hombres y mujeres hablaban en público en su propio nombre, y eran escuchados; actuaban, y se encontraban a sí mismos transformados en nuevos hombres y mujeres, nada dispuestos a seguir como antes. Contra la afirmación de Solidaridad del derecho de todos los ciudadanos polacos a reinventar su propia sociedad, la camarilla dirigente fue purgada, reemplazada por un gobierno que prometió reformas impensables sólo meses antes; de pronto casi todo parecía posible. A pesar de la amenaza de intervención soviética, unos sentimientos favorables surgieron de ese nuevo ambiente de peligro y deseo, y la noche del 16 de diciembre de 1980, de nuevo en Gdansk, los líderes de Solidaridad, el nuevo gobierno y la Iglesia católica se reunieron con ciento cincuenta mil nuevos ciudadanos para sellar ese instante.

El motivo era dedicar un monumento a huelguistas masacrados por las tropas gubernamentales en diciembre de 1970. Hasta el nacimiento de Solidaridad, esos hombres habían sido excluidos

de la historia oficial de su sociedad, sus nombres sólo se mencionaban en secreto; ahora una estrella de cine los leía en voz alta, y mediante tres cruces de acero, cada una de cuatro metros y medio de altura, se convertía a aquellos mártires en símbolos de su sociedad. «Para quienes fueron testigos de la ceremonia, fue todo increíble, inverosímil –escribió Neal Ascherson en *The Polish August* (El agosto polaco)–. Fue un momento en el que uno se daba cuenta de lo mucho que había ocurrido en Polonia, y cuán rápidamente.» Sin embargo, dijo que, a pesar de

> todo su esplendor, había algo alienante en la ceremonia de Gdansk. Andrzej Wadja, el cineasta más famoso de Europa oriental, lo produjo y lo dirigió, con todo tipo de iluminación, de sonido, de música, de solos de voz humana. Fue, de hecho, un espectáculo: las personas normales, que habían provocado todas esas cosas al afirmar su derecho a ser sujetos al tiempo que objetos de la historia, ahora permanecían de pie en la oscuridad y contemplaban el espectáculo como si mirasen una película. Intervinieron una vez: cuando Tadeusz Fiszbach, secretario del Partido en Gdansk, habló de la liberación de Polonia en 1944 por el Ejército Rojo, una tenue brisa de silbidos recorrió la multitud. Pero el resto del tiempo permanecieron pasivos.

Debord había estado allí mucho antes, con palabras que pretendían describir un viaje en tren al trabajo o una noche de amor con tanta precisión que anticipaban el decaído acontecimiento público de Gdansk el 16 de diciembre de 1980. En 1967 escribió: «La alienación del espectador para provecho del objeto contemplado –el yo idealizado de uno mismo, o cualquier parte de él– puede resumirse de este modo: cuanto más se contempla, menos se vive; cuanto más acepta uno reconocerse a sí mismo en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos. La externalidad del espectáculo en relación con el hombre activo aparece en el hecho de que sus gestos ya no son los suyos propios, sino los de otro, que los representa ante él», y ese «otro» era el espectáculo personificado, la estrella de la vida social, ya fuera Lech Walesa, el líder de Solidaridad, o los mártires de 1970, o Jesucristo, o esa cara en los letreros luminosos cuando se va camino del trabajo, la cara del yo idealizado en la mente de uno mientras hace el amor. Como tal, el yo idealizado estaba siempre presente de un modo inmediato, y siempre fuera de nuestro alcance. Como perversión

de la libertad resultaba al igual que cualquier perversión, erótica; como alienación, tenía la emoción de haber estado a punto de ganar el premio gordo, un sentimiento que siempre empujaba a volver a intentarlo. Si en el fondo la revolución estaba arraigada en el deseo de crear una vida propia, un deseo tan intenso y voraz que para realizarlo era preciso crear una nueva sociedad, entonces el espectáculo incluía ese deseo en sí mismo, y lo devolvía como el deseo de aceptar la propia vida como si ya existiese, en la constantemente renovada utopía del espectáculo.

> **Un aullido barrió un campo polvoriento abarrotado de adolescentes erizados de cuero negro, cadenas y cabellos atormentados. «Prohibido trabajar; prohibido pagar –era el grito–. La gente está agonizando.»**
>
> **De este modo comenzó el concierto final del festival de música de Jarocin, una celebración de sonoras guitarras, modas exóticas y alienación agresiva... Unos veinte mil jóvenes viajaron hasta aquí este mes para reunirse, acampar y aclamar a los grupos que cantaban sobre la desesperanza, la falta de propósito en la vida y el miedo a la guerra nuclear.**
>
> **Tales temas resonaron con fuerza durante cinco largas noches en esta pequeña ciudad de las ricas tierras de labranza del medio oeste de Polonia, ante la perplejidad tanto de las autoridades comunistas como de los enviados de la Iglesia católica romana. Los grupos exhibían nombres como Jail (Cárcel), Trial (Juicio) y Dead Scab Formation (Formación de costra seca).**
>
> *San Francisco Chronicle*, 28 de agosto de 1985

ESPECTÁCULO

«Espectáculo» se había convertido en un tópico de la filosofía crítica de moda a principios de los años ochenta. Era un término vago, carente de ideas. Simplemente significaba que la imagen de

algo reemplazaba a la cosa en sí. Los filósofos críticos utilizaban ese cliché no para pensar o imaginar, sino para quejarse: para quejarse de que la gente creyera que mediante las películas de Rambo los Estados Unidos podían ganar la guerra del Vietnam con un cierto retraso, de que los consumidores fueran seducidos por los anuncios en lugar de elegir racionalmente entre los productos, de que los ciudadanos votaran por actores en lugar de hacerlo por programas. Éste era el teatro, pero Debord había insistido en la Iglesia; el espectáculo no era meramente la publicidad o la televisión, era un mundo. «El espectáculo no es una colección de imágenes –escribió, desdeñando por anticipado las críticas sociales obvias que seguirían a la aparición de su libro–, sino una relación social entre personas, mediatizada por las imágenes.»

Era un mundo social en el que no ser nada era serlo todo, y en el que serlo todo era no ser nada. «Sadat era un héroe de la revolución electrónica –escribió Mohamed Heikal en *Autumn of Fury: The Assassination of Sadat* (Otoño de furia: el asesinato de Sadat)–, pero también su víctima. Cuando su cara ya no se veía en televisión, era como si los once años de su mandato se hubieran desvanecido mediante un cambio de canal.» La contradicción era una tautología, y la tautología era la cárcel: en el mundo moderno el espectáculo definía la realidad, y esa definición definía la irrealidad. Cuando todo lo que era directamente vivido pasaba a ser una representación, ya no había verdadera vida, aunque ninguna otra vida pareciese real. La victoria del espectáculo consistía en que nada pareciese real hasta que apareciera en el espectáculo, aun cuando en el momento de su aparición perdiera cualquier realidad que pudiese contener. «Toda noción fijada de este modo se fundamenta, en última instancia, en el trayecto que la convierte en su opuesto –escribió Debord–. Lo verdadero es un momento de lo falso.»

Debord había pregonado que el espectáculo era un monstruo, una película de horror, un Godzilla de la alienación. Veinte años después de haber dejado constancia de su teoría de la sociedad moderna, sus premisas suenan tan familiares como extrañas, sencillas y paranoicas, obvias y ocultas... y eso mismo es lo que se percibía en el mundo de Michael Jackson en 1984. Era como si hubieras soltado amarras, como si te sintieras a un tiempo humillado y estimulado, como si respondieras a la afirmación de que «lo verdadero es un momento de lo falso» con un encogimiento de hombros: «Bueno, ¿y por qué no? ¿Qué otra cosa puedes mostrarme?» El espectáculo producía su propio opuesto y lo engullía; rechazar un espectáculo era exigir otro.

¿Qué sucedió en el año de Michael Jackson? Para los primeros millones de personas que compraron *Thriller*, forma y contenido, subjetividad y objetividad, el yo y el otro, mercancía y consumidor, fueron una sola cosa. Esos pocos millones compraron un disco que les gustaba. Luego *Thriller* se convirtió en una imagen, una imagen, en el ambiente del capitalismo moderno, en el cielo del espectáculo, de lo bueno, una irresistible imagen de autorrealización y conquista del público. Después de eso, la forma reemplazó al contenido, lo que no significaba que el mensaje de Jackson se perdiera en la brillantez de *Thriller*, sino que ni la forma ni el contenido permanecían atados al disco mismo. El contenido ya no era el sonido de la música, ni la forma la manera en que la música se presentaba o funcionaba como género. El contenido era ahora la respuesta de uno al acontecimiento social de *Thriller*, y la forma la mecánica del acontecimiento.

Para Debord, la sociedad del espectáculo era la propia sociedad moderna de un modo no natural, una construcción interesada y sin embargo implacablemente completa: «La realidad se alza dentro del espectáculo, y el espectáculo es real.» Tal como emergía del mundo del pop, la fábrica de símbolos, uno podía ver *Thriller* como un espectáculo del espectáculo, una mediación entre el espectáculo pop y ese espectáculo aún mayor que, parecía probar *Thriller*, era la vida social. Al principio, los Sex Pistols habían obligado a la gente a estar a favor o en contra de ellos, luego a decidir si debían asistir o no a las actuaciones de Johnny Rotten, a decir sí o no a Dios y al Estado, al trabajo y al ocio, al intérprete y a uno mismo. El triunfo de Michael Jackson era permitir a la gente no elegir. *Thriller* imponía su propio principio de realidad, estaba allí como parte de cada viaje al trabajo, como una serenata a cada recado, como un referente a cada compra, como un hecho que formaba parte de la vida de todos. No tenía por qué gustarte. Sólo tenías que reconocer ese realidad, aunque en cierto modo, en el año de Michael Jackson, reconocerla implicase que el disco te gustaba.

En 1982 Elizabeth Taylor puso una demanda judicial para impedir la emisión de una película de televisión no autorizada acerca de su vida. «Yo soy mi propia industria –dijo–. Yo soy mi propia mercancía.» Ciento cincuenta años antes, Karl Marx anticipó esta extravagante invocación en «El fetichismo de la mercancía y su secreto», la sección de título más extravagante del *El capital*. Escribió:

> A primera vista, una mercancía aparece como algo trivial y extremadamente obvio. Pero su análisis nos muestra que se trata de algo muy extraño, que abunda en sutilezas metafísicas y detalles teológicos... Resulta absolutamente claro que, debido a su actividad, el hombre cambia de tal modo las formas de los materiales de la naturaleza, que los hace útiles para él. La forma de la madera, por ejemplo, se altera, y con ella se hace una mesa. Sin embargo, la mesa sigue siendo madera, algo vulgar y sensorial. Pero tan pronto como surge en forma de mercancía, se transforma en algo que trasciende lo sensorial. No sólo permanece con los pies en el suelo, sino que, en relación con otras mercancías, se pone de cabeza, y de su cerebro de madera desarrolla grotescas ideas, mucho más maravillosas que si fuera a ponerse a bailar por propia voluntad.

Esto es poesía pura, aunque los ecos místicos no están aquí para dar color. Marx aludía a los espiritistas, que en su época se daban la mano alrededor de una mesa, desde Boston hasta París o Petrogrado, esperando a que los espíritus de sus amores fallecidos les hicieran saber de su presencia, moviesen las mesas, las hicieran bailar. Los espiritistas no tenían nada que ver con las mercancías, pero la mercancía tenía mucho que ver con la magia, una magia en la cual la idea técnica de transformación cedía el paso a las sutilezas metafísicas y detalles teológicos de transubstanciación. Aun así, si bien es posible que en 1867 Marx pudiera haber previsto un taylorismo postindustrial, es difícil creer que estuviese a punto para el jacksonismo.

Una mujer de Illinois ha presentado una querella de ciento cincuenta millones de dólares en un litigio por paternidad contra la estrella pop Michael Jackson, afirmando que es el padre de sus tres hijos.

«Michael es el padre, Michael me dejó embarazada y quiero que pague por ello», dijo por teléfono Billie Jean Jackson, de 39 años, desde casa de una amiga en Hanover Park, un barrio de las afueras de Chicago...

El Departamento de Servicios Familiares e Infantiles de Illinois se hizo cargo de la custodia de los niños en 1985, acusando a la madre de falta de supervisión. Los niños viven en Nueva York con unos parientes de la madre.

Los funcionarios del Departamento se negaron a comentar el caso, pero ciertas fuentes afirmaron que Billie Jean Jackson, que legalmente cambió por este último su nombre verdadero, Lavon Powlis, ha reclamado la paternidad de sus hijos a otras famosas personalidades. Sin embargo, ninguna había acabado en querella de paternidad.

San Francisco Chronicle, 20 de agosto de 1987

La mercancía era el agente de la cosificación: Jackson construyó su propio cielo, y todo el mundo lo alcanzó. Durante ese año de Michael Jackson, era maravilloso levantarse por la mañana, abrir los periódicos y seguir el baile: descubrir que se había formado un culto clandestino que tenía por objeto a Michael Jackson dentro de los Testigos de Jehová (entre cuyos devotos, sabía todo el mundo, se contaba Michael Jackson, y entre cuyas creencias se contaba la del regreso del arcángel Miguel); enterarse de que un adolescente, después de que sus padres le negaran el dinero para hacerse una cirugía estética a fin de parecerse más a Michael Jackson, se había suicidado; o leer que las empresas norteamericanas que operaban en México «habían comenzado a subvencionar comida y transporte y pagar a los obreros por encima del salario mínimo mexicano de 4,80 dólares al día. Una empresa está considerando regalar relojes a los trabajadores que tengan pocas faltas de asistencia y ostenten récords de longevidad. Otra está pensando en regalar el disco de Michael Jackson». Pero esto eran sólo rompecabezas. De pronto llegó la hora de convertir al espectro en carne: la hora de la gira, a treinta dólares por cabeza.

Ahora las noticias eran crueles e ininterrumpidas: el padre y

los hermanos de Jackson, dejados de lado durante mucho tiempo, le obligaban a aparecer ante un público con el que él prefería no encontrarse; varios aspirantes a promotores luchaban por el derecho a satisfacer las exigencias de Jackson de una garantía de cuarenta millones de dólares; el suspense acerca de qué ciudades visitaría y por cuáles pasaría de largo; y, finalmente, el que quedara estipulado que cualquiera que desease asistir al concierto de Jackson debería adquirir, por correo, no menos de cuatro entradas, por ciento veinte dólares, sin la seguridad de que esa petición fuese satisfecha, pues se esperaba que hubiera diez solicitudes por cada entrada disponible. Si bien a quienes no la consiguiesen les sería devuelto el dinero (menos una cuota por el servicio), mientras ese momento llegaba todos aquellos fondos serían retenidos e invertidos en pagarés a tres meses, y los intereses acumulados repercutirían en los Jackson. Eso era la vida real: dólares y centavos. Era también una versión de lo que Ulrike Meinhof denominó *Konsumterror*: el terrorismo del consumo, el miedo a no ser capaz de obtener lo que hay en el mercado, la agonía de ser el último de la fila, o de carecer de dinero para unirse a ella, a formar parte de la vida social. Por todo el país, la gente comenzó a sentirse felizmente asustada de no permitirse comprar, o de no ser capaz de adquirirlas aunque tuviesen dinero para ello, esas entradas que les harían ser todo o nada, esas entradas que, cuando comenzó el tan humillante como excitante proceso, ni siquiera estaban a la venta.

El 6 de julio de 1984, cuando los Jackson dieron en Kansas City, Missouri, el primer concierto de su gira «Victory» –treinta años y un día después de que Elvis Presley grabara su primer disco en Memphis, Tennessee–, el jacksonismo había producido un sistema de mercantilización tan completo que todo objeto o persona que fuese admitido se convertía instantáneamente en una nueva mercancía. La gente ya no consumía mercancías en el sentido convencional del término (discos, vídeos, pósters, libros, revistas, llaveros, pendientes collares imperdibles botones pelucas aparatos para alterar la voz pepsis camisetas ropa interior sombreros bufandas guantes chaquetas... ¿y por qué no había unos jeans llamados Billie Jeans?), sino que consumía sus propios gestos de consumo. Es decir, no consumían a un Michael Jackson taylorista, o cualquier facsímil autorizado, sino a ellos mismos. Montar en una cinta de Möbius de puro capitalismo, eso era la transubstanciación.

El jacksonismo produjo la imagen de una explosión pop, un acontecimiento en el que la música pop atravesaba las barreras

políticas, económicas, geográficas y sociales; en el que se insinuaba un nuevo mundo, en el que nuevos conciertos podían reemplazar momentáneamente las divisiones hegemónicas de la vida social. Parte sustancial de ese acontecimiento fue una avalancha de publicidad organizada, pero también una epidemia de tráfico de rumores vulgares, una sensación de novedad diaria tan fuerte que el pasado parecía irrelevante y el futuro, presente. De todas estas maneras, el jacksonismo tenía su peso. Michael Jackson ocupaba el centro de la vida cultural norteamericana; ningún otro artista negro, en el pasado ni en el presente, se le podía comparar.

Pero una explosión pop no sólo pone en contacto a personas que de otro modo quedarían separadas por la clase social, el color y el dinero, sino que también las divide. Confrontados con cantantes tan atractivos y perturbadores como Elvis Presley, los Beatles o los Sex Pistols, con personas que mostraban la posibilidad de vivir de una manera nueva, algunos responden y otros no, y tal cosa, aunque sea por un instante, se convierte en hecho social primordial. Quedó claro que la explosión Michael Jackson era de nuevo cuño.

Era la primera explosión pop que no iba a ser juzgada por la cualidad subjetiva de la respuesta que provocaba, sino que iba a ser calibrada por el número de intercambios comerciales objetivos que consiguiese. De este modo Michael Jackson tenía toda la razón cuando anunciaba, en la cúspide de aquel año, que su mayor logro era un premio del Libro Guinness de los Récords que certificaba que *Thriller* había generado más singles (siete) situados entre los diez más vendidos que ningún otro elepé, y no, como podía haberse esperado, «haberle dado a la gente una nueva manera de andar y una nueva manera de hablar», o «haber probado que la música es un lenguaje universal», o incluso «haber demostrado que, con la ayuda de Dios, tus sueños pueden convertirse en realidad». Decir tales cosas hubiese sugerido que en una explosión pop lo que está en juego son los valores, que un acontecimiento así ofrece, como estética y regalo social más intensos, la ineludible sensación de que el destino del mundo depende de cómo resulta un determinado concierto. Y esto no era lo que estaba ocurriendo. Las explosiones pop de Elvis, los Beatles y los Sex Pistols habían tomado por asalto y subvertido las barreras sociales; *Thriller* las cruzó, como un *kudzu*.[1] Ya que *Thri*

1. Viña china y japonesa de rápido crecimiento, muy extendida en el sur de los Estados Unidos, que se utiliza como fibra o forraje, así como para evitar la erosión del suelo. *(N. del T.)*

ller nunca rompió esas barreras, sino que sólo las hizo invisibles durante un breve lapso, en Kansas City, una vez más, se volvieron innegables.

Los fans más entregados de Michael Jackson eran chicos y chicas negros de menos de quince años; en el pasado, él y sus hermanos tocaban ante un público negro casi en su totalidad. El treinta por ciento de los habitantes de Kansas City son de raza negra, y aparentemente sin problemas de integración: en cualquier establecimiento público, tanto la clientela como el personal de servicio son blancos y negros. En el Arrowhead Stadium de Kansas City, contratado para la actuación de la familia negra más conocida del mundo, la multitud que esperaba para entrar era casi toda blanca. Siguiendo la lógica de la mercancía, que va donde está el dinero, y que te llevará ahí quieras o no, los imperativos del jacksonismo –su insistencia en el intercambio como mecanismo para la producción de valor, su entrada de treinta dólares en grupos de cuatro a ciento veinte dólares– no separó al público de la explosión pop jacksoniana de aquellos que habían elegido no formar parte de ella; sus imperativos dividieron a todos aquellos que habían decidido formar parte de ella. Los pobres, que podían conseguir el dinero para comprar una copia de *Thriller*, quedaban fuera. Algunos pobres sin comida, ropas o cuidados médicos iban a reunir los ciento veinte dólares –para muchos, más dinero del que pagaban por un mes de alquiler–, pero dado el sistema de venta por correo, que permitía a los que se encargaban del concierto seleccionar a los fans por el número cifrado de su distrito postal, también quedaban borrados del mapa. La explosión pop jacksoniana era oficial, lo que no sólo significaba que contaba con el visto bueno del presidente de los Estados Unidos. Se presentó como una versión de la realidad social oficial, generada desde Washington como ideología, y desde el Madison Square Garden como lenguaje: un lenguaje ideológico, en 1984, de división política y exclusión social, una versión atractiva de la nueva realidad americana según la cual, si no estabas en lo más alto, no existías. «Ganar –rezaba un anuncio de Nestlé que mostraba una medalla de estilo olímpico acuñada en chocolate– lo es todo.» «Tenemos una y sólo una ambición –dijo Lee Iacocca, en nombre de Chrysler–. Ser los mejores. ¿Qué más puede haber?» Del mismo modo la gira Victory, que originalmente exhibía un título más apocalíptico: «Final Victory» (Victoria definitiva).

No funcionó. Días antes del primer show, LaDonna Jones, una chica negra de once años de Lewisville, Texas, envió al periódico local una carta abierta dirigida a Michael Jackson que fue reproducida en todo el país. No era justo, decía ella. Eso era todo lo que hacía falta. Todo había acabado. Los mánagers de la gira le enviaron a LaDonna Jones entradas gratis, pero era demasiado tarde. Escondido en un uniforme que probablemente pesaba tanto como él mismo (gafas oscuras, chaqueta militar, pantalones por encima de los tobillos, zapatos sin cordones, el uniforme que en la explosión jacksoniana produjo no el tipo de imitadores que seguían a Elvis, a los Beatles y a los Sex Pistols, imitadores que se encontraban a sí mismos formando grupos para averiguar qué tenían que decir, sino sólo imitadores, jóvenes que emergían de limusinas alquiladas o corrían por el escenario para ser saludados por aquellos que sabían que eran falsos con los mismos gritos que prodigaban al auténtico), Jackson luchó contra la fábula del Traje Nuevo del Emperador, denunciando su propio plan de venta de entradas y prometiendo devolver el dinero; pero nadie ha derrotado jamás una fábula.

Teniendo en cuenta lo que se esperaba de ella, la gira fue de lo más apagado. El propio espectáculo fue apagado desde la primera noche: una actuación de club de lujo rígida, impersonal y superensayada, inflada con rayos láser y estallidos sónicos, que despertaba el educado aplauso de la misma gente que un rato antes había pasado por los torniquetes de entrada dando alaridos. En Kansas City, la mercancía estaba de nuevo de cabeza: Michael Jackson, que comenzó el año de bailarín, se había convertido en un trozo de madera.

A medida que proseguía la gira, en algunos conciertos ni siquiera se llegaron a vender todas las localidades disponibles; algunos fueron cancelados por falta de público. Según los términos establecidos por la brillantez que había de sustentar el primer concierto, la gira acabó en la oscuridad..., no en el secreto, sino en el olvido; o en términos del cielo del espectáculo, en el infierno. Finalizó en Los Ángeles meses más tarde, bajo la lluvia, desapercibida excepto por aquellos que estaban presentes, y ellos mismos pasaron desapercibidos ante Michael Jackson y sus hermanos, quienes desde Kansas City repitieron su parloteo chasquido a chasquido y palabra por palabra, como si nada hubiese

ocurrido, como si jamás hubieran estado en parte alguna, como si todos los lugares fueran ninguna parte.

Hubo ecos; el largo año todavía no había acabado. Si bien ya no era un dios, Michael Jackson seguía siendo una celebridad. En un acto de nobleza obliga, escribió con Lionel Richie «We Are the World», un himno cuya finalidad era recaudar fondos para aliviar el hambre en África, y la canción fue, a su modo, una obra maestra; grabada por una masa coral de superestrellas del pop, sobrepasó su supuesto objetivo, los africanos que se morían de hambre, y regresó a aquellos que la habían compuesto. *Ellos* eran el mundo. Ellos se daban la mano; el disco completó el circuito que borró todas las diferencias entre intérpretes y espectadores, convirtiendo a ambos en objetos ante el rostro del bien objetivo. Con *Thriller* podías formar parte de la vida social simplemente reconociéndolo; en este caso, te convertías en parte del mundo mediante el simple gesto de comprar el disco. Mientras éste sonaba, los africanos dejaban de morirse de hambre: «Tal como Dios nos ha enseñado –escribieron Jackson y Richie, probablemente sin pensar en John de Leyden–, al convertir las piedras en pan.»

Mucho después de que la gira Victory se hubiese desvanecido, «You're a Whole New Generation» (Sois una generación completamente nueva), la versión radiada de «Billy Jean», la canción de Jackson para el anuncio de Pepsi, seguía en las ondas. Una canción acerca de la angustia y la culpa, deslumbrantemente producida, las voces flotando a través de discretas capas de sonido, «Billy Jean» es el disco más seductor de los grabados por Michael Jackson; al principio, su buena disposición a transformarlo inmediatamente en un sonsonete publicitario parecía como una bofetada en la cara de todos los que le adoraban. Pero meses más tarde, cuando la constante emisión del anuncio permitía no sólo reemplazarlo, sino casi borrar el original, uno era capaz de oír «You're a Whole New Generation» como un nuevo fragmento de música. El ritmo era áspero, más duro, la producción no era elíptica sino directa, la voz de Jackson no sonaba suplicante o confusa sino feroz. Cuando cantaba el verso «La elección es tuya», dramatizando la opción del consumidor de Pepsi ante la Coca-Cola, hacía que pareciese una opción moral. Y además comunicaba globalidad allí donde «Billy Jean» se había roto en fragmentos, cólera en lugar de comedimiento, certeza en lugar de duda. Y eso bastaba para convertir el mensaje oculto, que seguramente consistía en pasarse la lengua por los labios, en algo

de lo más perturbador. «Sois una generación completamente nueva –cantaba Jackson cuando comenzaba el fundido–, os encanta lo que ellos hacen...» Espera, espera... ¿quiénes eran «ellos»?

UNA NEGACIÓN

Una negación del espectáculo es el pánico, la gente que ha de volverse hacia sí misma: el «tipo de nerviosismo que tienes que experimentar a fin de comprenderlo. Sólo hace falta que alguien grite una palabra en voz alta en medio de la calle y la multitud desaparece tras las puertas de las casas. Es un sálvese quien pueda. En ese mismo instante, una metralleta puede surgir de cualquier grieta oculta, o una granada de mano ser arrojada desde un tejado y sus fragmentos abrirte las tripas. La calle está repleta de vendedores..., es una feria callejera, de esas que sueles ver en el campo o en los festivales folklóricos. Los tipos venden salchichas, que tienen que llevar calientes dentro de cajas de hojalata, sólo pueden abrirse paso hacia las casas de manera violenta, empujando con fuerza. Ríen, pero les empuja el miedo a la muerte. La metralleta puede tabletear en la calle en cualquier momento y hacer que acabe todo ese alboroto. El ambiente de un gran acontecimiento flota sobre la ciudad...»

La ciudad es Berlín, enero de 1919, en mitad del alzamiento de los espartaquistas, aunque podría ser San Francisco en enero de 1978, en el Winterland, mientras Johnny Rotten canta «Bodies»; al menos ésa es la sensación. La descripción pertenece a *Deutschland maüss untergehend!* (Alemania debe caer), subtitulado «Recuerdos de un viejo dadaísta revolucionario», el panfleto escrito por Richard Huelsenbeck en 1920, aunque Huelsenbeck todavía no había cumplido los treinta. Su amigo George Grosz era el autor de las ilustraciones: caricaturas de los tres pilares de la clase dirigente alemana –el clero, los empresarios y los militares– retratados como cretinos monstruosos. «En aquellos días éramos todos "dadaístas"», escribió Grosz en 1946 en *A Little Yes and a Big No* (Un pequeño sí y un gran no), su autobiografía; incluso antes del dadá americanizó su nombre a causa del odio que sentía por Alemania, sólo que ahora, como emigrado que era, un nuevo norteamericano tratando de aceptar una sociedad que parecía carecer de lenguaje para la rabia que se manifestaba en su obra, quería dejar atrás el

pasado, colocar citas por todo el mundo, las cuales, «aunque no significaban nada en absoluto, al menos manifestaban un febril descontento, insatisfacción y cinismo. La derrota y el fermento político siempre dan pie a este tipo de movimientos. En una época distinta bien podíamos haber sido flagelantes».

En escena, lanzando obscenidades sobre una mujer que ha lanzado su feto abortado a una cuneta («¡*Ella* no quiere un bebé con ese aspecto!»), luego sobre sí mismo, el padre («¡*Yo* no quiero un bebé con ese aspecto!»), luego convirtiéndose en el feto, llorando desde el cieno («¡MAMI!»), finalmente disolviendo su narración en maldiciones tan violentas que sólo pueden referirse a sí mismos («A tomar por culo esto y a tomar por culo aquello y a tomar por culo todo y a tomar por culo el crío...», es espantoso, una oleada de inmundicia sale de la cuneta con el sonido, no hay manera de apartarse), Johnny Rotten es un flagelante..., todo el odio al cuerpo que sentían los flagelantes está en su garganta. «Dibujo y pinto a partir de un espíritu de contradicción –escribió Grosz–, y por medio de mi obra he intentado mostrarle al mundo lo que es detestable, sucio y deshonesto.» Pero Johnny Rotten no lo intenta, sino que realmente está ocurriendo. Y a causa de toda esa fría distancia, Huelsenbeck también tenía un cadáver en la boca.

A finales de octubre de 1919 la Primera Guerra Mundial había hundido a Alemania; los marinos se amotinaron. Días más tarde, la revolución de noviembre estalló por todo el país, y el gobierno de guerra del Kaiser Guillermo abdicó. Organizadas de modo espontáneo, asambleas autolegitimadas de trabajadores, soldados, intelectuales y revolucionarios profesionales llenaban el espacio público, súbitamente vacío. Las personas que antes sólo habían murmurado maldiciones en secreto, ahora hacían preguntas, pronunciaban sus nombres en voz alta, salían de la multitud y daban la cara, decían cosas extrañas. Para algunos, era como si esas asambleas estuviesen a punto de comenzar algo desde el principio. Y eso parecía, especialmente cuando se mira con cierta distancia, después de que las asambleas fuesen dejadas de lado por el gobierno legalmente ficticio del socialdemócrata Freidrich Ebert, quien hizo que desapareciesen todas las perspectivas creadas. De este modo, el 5 de enero de 1919, los líderes espartaquistas Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, comunistas de la izquierda libertaria de Lenin, llamaron a una nueva revuelta para evitar que la revolución de noviembre pasase a la historia; duró seis días.

El alzamiento fue para Huelsenbeck precisamente lo que habían profetizado en forma de microcosmos él y sus compinches

del Club Dadá de Berlín –Grosz, Walter Mehring, Johannes Baader, John Heartfield, Raoul Hausman– en los salones que alquilaron en la primavera y el verano de 1918. «¡MARAVILLA DE MARAVILLAS!», rezaba una de sus andanadas: «¡El mundo dadaísta puede alcanzarse en cualquier momento!» Firmaban como «Internacional Ritmos». Mutilando con gestos enloquecidos una de por sí incomprensible poesía, cantando ridículas canciones tres personas al mismo tiempo sobre una melodía que era puro ruido, disolviendo las ideologías de derecha e izquierda en simples galimatías, intentaban que las multitudes devolvieran el golpe, que el reloj parado diera las doce, que se detuviese el tiempo. Haciendo cabriolas en el escenario, Huelsenbeck y Hausmann, con un monóculo sujeto a la cuenca del ojo izquierdo, la cara de Grosz cubierta de un maquillaje hecho de panqueques, intentaban dar vida a una vieja metáfora huérfana, como si ya no fuese una metáfora en absoluto. Un Karl Marx de veinticinco años escribió en 1843-44, en su «Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel»:

> La crítica [de las condiciones de vida en Alemania] se ve envuelta en una *lucha cuerpo a cuerpo*, y en tales luchas no importa cuál es el rango del contrincante, ni si es noble o *interesante*: lo que importa es golpearle. Lo importante es no permitir a los alemanes ni un momento de autoengaño ni de resignación. La carga actual debe llevarse de una manera incluso más onerosa creando la conciencia de esa carga. La humillación debe incrementarse haciéndola pública... ¡esas condiciones de vida petrificadas deben ser puestas en danza encontrando su propia melodía y cantándosela! Hay que sumir a la gente en el *terror* a fin de darle *coraje*.

Ése fue el manifiesto dadá en Berlín. En 1920, volviendo la vista hacia la revolución espartaquista, Huelsenbeck vio esas noches puestas en escena en salas alquiladas, donde la Danza de las Condiciones de Vida Petrificadas fue orquestada por primera vez en el exitoso lieder «Su propia melodía»: «Por primera vez en la historia –escribió en otro panfleto de 1920, *En avant dada*–, se ha extraído una conclusión de la pregunta: "¿Qué es la cultura alemana?" (Respuesta: Mierda.) Y esta cultura es atacada con todos los instrumentos de sátira, intimidación, ironía y finalmente violencia. Y en una gran acción común.» Fue una conexión que nadie más pudo ver: producto dadá, la revolución. Huelsen-

beck lo reflejó en sus memorias como si el resultado pudiese todavía ser puesto en duda:

> La atmósfera de un gran acontecimiento flota sobre la ciudad. Se puede ver: algunos sólo se vuelven humanos si la muerte les pisa los talones. Saben expresar de modo primitivo sus necesidades más primitivas sólo cuando la muerte les tira de la manga. Entonces es un goce estar vivo. El cerdo burgués, quien a lo largo de cuatro años de crímenes se ha preocupado sólo por su panza, ya no puede escapar de esa situación. Permanece en pie sobre sus robustas piernas en mitad del infierno. Y el infierno es un lugar frenético: es un deseo de vida. La vida es tortura, la vida es miedo, odio y vulgaridad. Nunca tanto como ahora. Que de este modo la vida sea alabada. A través de su nerviosismo, estas personas siempre se han convertido en preciosas bestias. Sus ojos, aunque siempre alojados en sus órbitas como guijarros, se vuelven atentos y activos. Sienten oscuramente que algo está ocurriendo... algo ocurre más allá de su estrecho y así llamado y dado por Dios círculo privado familiar. En las esquinas, en las calles, en todas partes, aparece un espacio libre, se destrozan el uno al otro con discursos envenenados. Una multitud se reúne rápidamente alrededor de cada diálogo. Aquí, querido lector, se ponen en escena los dramas. Nos hallamos en una época homérica.

«Contra una idea, incluso una idea falsa —escribió Huelsenbeck en *Deutschland müss untergehen!*—, todas las armas son inútiles», no importa que el alzamiento espartaquista fuera aplastado, Leibknecht y Luxemburg asesinados, sus cuerpos amontonados como basura. «Incluso una idea falsa»: ese concepto era la esencia del dadá, y en el interior del Winterland, donde la actuación era escenificada para entregar la mentira a sí misma, esa idea parecía ser la esencia de los Sex Pistols: «¡QUE LE DEN POR CULO A ESA MASA SANGRANTE!», le aullaba Johnny Rotten al feto, luego era el feto, y a continuación el Hombre Elefante —«¡Yo no soy un animal!»—, poco importaba lo que pensases. La canción no trataba del aborto; era un irresistible momento de tortura, miedo, odio y vulgaridad. Te metías dentro del cuerpo, y el cuerpo se hacía añicos.

«Belsen Was a Gas» (Belsen era un gas) fue la única canción interpretada por los Sex Pistols en el Winterland que no había aparecido en disco, que el público no conocía. Era un número vulgar, horrible, estúpido, se dice que concebido por Sid Vicious, el miembro del grupo más vulgar, más horrible y más estúpido. Carecía además de la poesía de «Anarchy», «Bodies», «Pretty Vacant»: una mierda. El público se quedó atrapado por la canción; algo accionó la capacidad del público y su necesidad de cantar ese estribillo la segunda vez que fue interpretado, y «Belsen Was a Gas» ni siquiera tenía estribillo propiamente dicho. Antes la gente había lanzado al escenario cosas que había entrado en la sala, ahora ellos devolvían fragmentos de lo que les había sido arrojado.

Ante los infranqueables obstáculos que quizá habían encontrado a la hora de comprender algo de historia en «Holidays in the Sun», los Sex Pistols se habían puesto a escribirla, comenzando el 15 de abril de 1945, cuando Belsen dio a las tropas británicas que liberaron ese campo del exterminio su primera visión de lo que era el hecho nazi. En cierto modo, el público del Winterland ya había oído anteriormente «Belsen Was a Gas»; según parece, sin afirmar nada excepto su propia vulgaridad («Belsen era un gas, lo oí el otro día / En las tumbas abiertas donde yacen todos los judíos»), la canción era una versión musical de la esvástica punk, un motivo popularizado por Sid Vicious antes de formar parte de los Pistols. Allá por 1978, en Inglaterra (y a través de las crónicas de los periódicos y la televisión, en los Estados Unidos), la ubicuidad del símbolo había forjado en los medios de comunicación una identificación entre el punk y el resurgimiento de los nazis ingleses. La esvástica pintada sobre las ropas, grabada en pupitres escolares, en brazos..., ¿qué diferencia había en realidad entre el punk y la campaña del National Front para purificar el Reino Unido de su población de color: jamaicanos, paquistaníes, hindúes, las aguas residuales del Imperio? ¿Qué distancia había, de hecho, entre el punk y la rehabilitación en los años setenta de Sir Oswald Mosley, jefe de la Unión de Fascistas Británicos cuarenta años antes, que en sus días de gloria había estado al frente de los disturbios que tuvieron lugar en los barrios judíos de Londres? Al igual que durante años en el Reino Unido, la gente de color era golpeada en la calle, y algunos morían, pero

«El cuerpo de Rosa Luxemburg extraído de un canal en marzo de 1919.»
King Mob Echo, abril de 1968

en el contexto de un nuevo sensacionalismo, de una nueva seriedad. Fue un tema candente hasta 1979, cuando el Partido Conservador se desplazó de la «nobleza obliga» a la lucha de clases, y Margaret Thatcher, la nueva primera ministro, enterró al National Front asumiendo gran parte de su programa. Después de eso, al igual que en los primeros años del punk, la gente de color fue golpeada y asesinada –en mayor número, tal como sucedió– pero de nuevo en un contexto alterado: con esos crueles hechos amortiguados en un contexto de legitimidad, tales actos ya no constituían novedad alguna. Un punk desfilando por King's Road abajo con las letras «SID VIVE» y una esvástica pintada sobre su cazadora de cuero ya no provocaba pánico; era una atracción turística, simplemente.

La esvástica punk era un símbolo complejo, una naciente celebración subcultural del más puro racismo, la exigencia de la sustitución de los asuntos de siempre por algo más excitante. Significaba (retomando la definición de Nik Cohn de la fuerza que había detrás de todas las subculturas británicas de posguerra: los teddy boys en los años cincuenta, los mods y los rockers en los sesenta, los skinheads de principios de los setenta): «Mi padre

está desfasado, le odio, también te odio a ti, te voy a romper la cara», o la desviación de ese impulso hacia los asuntos públicos: a ellos también les odio, vamos a romperles la cara. Era un toque del viejo *épater la bourgeoisie*. Significaba, contradiciendo los libros de historia, que el fascismo había ganado la Segunda Guerra Mundial, que la Inglaterra contemporánea era una parodia del fascismo en forma de Estado del bienestar en el que la gente no tenía libertad para vivir sus propias vidas, y donde, peor aún, no existía el deseo. Y significaba que la negación es el acto que hará evidente para todo el mundo que el mundo no es lo que parece; sin embargo, sólo cuando ese acto es implícitamente completo deja abierta la posibilidad de que el mundo pueda no ser nada, de que el nihilismo y la creación puedan ocupar ese terreno súbitamente desbrozado.

Los crímenes nazis eran crímenes definitivos, un deseo oculto hecho carne y convertido en humo, el deseo más completo al que jamás se haya dado voz, una voz que en 1978, el año en que los Sex Pistols dieron su último concierto, Guy Debord remontó hasta el siglo XII, al «secreto que el Viejo de la Montaña –Rashid al-Din Sinan, líder de los *Hassassiyyn* (literalmente «ebrios de hachís», luego «asesinos»)– transmitió, dicen, sólo en su última hora, y sólo a los más fieles de sus fanáticos discípulos: "Nada es cierto; todo está permitido"».

Debord no hablaba de los nazis. Estaba narrando una película acerca de su propia vida, volviendo la mirada a veinticinco años atrás, cuando era tribuno de la Internacional Letrista, posteriormente la Internacional Situacionista, un grupo escasamente conocido en su época y ahora apenas recordado. Estaba haciendo su reclamación a la historia: «De este modo se expuso el programa mejor concebido para la absoluta subversión de la totalidad de la vida social: clases y especializaciones, trabajo y entretenimiento, mercancías y planificación urbana, todo fue hecho pedazos. Y tal programa no contenía otra promesa que la de una autonomía sin reglas y sin freno. Hoy en día estas perspectivas son parte del tejido de la vida, y se combate por y en contra de ellas en todos lados. Pero cuando se hicieron públicas por primera vez, apenas podían haber parecido poco más que quiméricas... si la realidad del capitalismo moderno no hubiese sido más quimérica todavía.» «Nada es cierto; todo está permitido», explicaba Debord, y ésa era la simple divisa que los jóvenes que en 1952 formaban la IL habían tomado como llave maestra del reino de «la representación y la vida pública».

En la película de Debord uno simplemente veía a los habituales de los cafés de Saint Germain-des-Prés sentados frente a sus mesas, tocando la guitarra, y a continuación a Lacenaire, el «bandido literario» ejecutado en París en 1836: Lacenaire interpretado por Marcel Herrand en la película favorita de Debord, *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945). Gallardo y siniestro, Lacenaire se vuelve hacia el conde, su rival, acompañado por un séquito de pelotilleros: «Hace falta todo tipo de gente para hacer un mundo... o para deshacerlo.» «Muy bueno –le comenta con desprecio uno de los hombres del conde–. Sólo un comentario ingenioso, pero bastante bueno.»

Las últimas palabras del Viejo de la Montaña también eran sólo un comentario ingenioso, un juego de palabras, una insinuación de los opuestos y los absolutos que se ocultan en el lenguaje y la vida cotidianos, porque Debord sabía que el lenguaje en que él oía sus ideas estaba en la mente de todos. Y así como el viejo lema de Debord contenía todas las posibilidades de nihilismo, posibilidades que incluían la creación, lo mismo ocurría con el palindrómico título de su película: «La antigua frase que vuelve completamente sobre sí misma, que fue construida letra por letra como un laberinto del que jamás se puede salir, de un modo que relaciona perfectamente la forma y el contenido de la perdición: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Giramos en círculo en la noche y somos consumidos por el fuego.»

TODA LA EMOCIÓN

Toda la emoción de ese verso estaba en «Belsen Was a Gas»; no en la letra o en los arreglos, ni siquiera en el ritmo, sino en el sonido, en la manera en que la totalidad se hacía eco de sí misma. Aquella noche en el Winterland fue como si esa simple actuación, llevada a cabo por medio de un equipo corriente (micrófonos, amplificadores, altavoces) se hubiera transformado en virtud de auditivos saltos atrás en escena, saltos adelante, imágenes congeladas, pantalla dividida, fundidos emparejados, metronómicas tomas desde una grúa: toda la tecnología del desplazamiento. Los ecos eran patentes, físicos. Fotografías y películas documentales, la evidencia tópica del belsenismo hacía su aparición.

Lo que los nazis hicieron, dijo Arendt, era algo nuevo: alteraron los límites de la acción humana. Al hacerlo, proporcionaron a la humanidad algo más que una carga –la necesidad de comprender sus actos–, le proporcionaron también un legado: «Se encuentra en la misma naturaleza de las cosas el que cada acto, una vez que aparece y queda registrado en la historia de la humanidad, permanezca en la raza humana como algo potencial mucho después de que se haya convertido en algo perteneciente al pasado... Una vez que un crimen específico surge por vez primera, su reaparición es más probable de lo que podía haber sido su emergencia inicial.»

Fragmento sin firma en el collage de textos y fotografías *Londons Outrage*, número 1, diciembre de 1976

Todo el mundo ha visto pruebas de ello, y todo el mundo, por razones mnemotécnicas tan únicas como las huellas digitales, retiene unos pocos fragmentos específicos, fragmentos de una respuesta individual no engullida por la ideología del hecho mismo. Recuerdo que en 1961 visité el campo de exterminio de Dachau, antes de que lo limpiasen y equiparan para ser exhibido audiovisualmente, cuando parecía que los hornos hubieran estado funcionando apenas el año antes... y ese recuerdo es aún, como la mayor parte de las evidencias tópicas, mero género, pura iconografía. Las víctimas, quienesquiera que fuesen, para mí no tenían ninguna individualidad, incluso aunque me hubiera llevado allí un hombre cuyos padres habían muerto en ese campo, aun cuando mis ancestros habían vivido y trabajado a pocos kilómetros de él. Las víctimas eran parte del hoyo, o, por lo que a sus almas se refería, se hallaban enterradas en algún monumento oficial en el que no faltaba una capilla. Pero en las dos fotografías que conozco: «Ejecución nazi de dos partisanos rusos», tomada por un fotógrafo nazi, y «El senador de los Estados Unidos Alben W. Barkley, de Kentucky, presidente del Comité del Senado para Crímenes de Guerra, en Buchenwald, cerca de Weimar, Alemania, el 24 de abril de 1945», tomada por un fotógrafo del ejército norteamericano, la sensación de individualidad es abrumadora, y desde direcciones opuestas.

«Ejecución nazi» es de una expresividad imposible: Lewis Hine va al infierno. Una chica, una adolescente ha sido ahorcada. Su rostro muerto comunica los motivos que la han impulsado a arriesgarse a morir y los motivos de aquellos que acaban de matarla: los oficiales nazis que aparecen en la foto, personas cuya tarea es exterminar justamente ese tipo de expresividad. La cara de la chica dice más que cualquier ser vivo que una cámara pueda captar. Mientras se balancea en el aire, uno de los oficiales coloca un nudo corredizo alrededor del cuello de un muchacho, quizá de la misma edad que la chica, quizá mucho más joven. Su cara dice: «Éramos camaradas, pero jamás creí que te vería morir; jamás creí que sería testigo de mi propia muerte; pero que así sea.» Al mirar la foto eres consciente de esa imagen como duplicidad de las posibilidades humanas, de la duplicidad que significa ser humano; eres consciente de un hecho que un día ocurrió realmente. Dos personas, dos seres específicos dentro de la especie, fueron privadas de la vida de un modo particular. Género e iconografía estallan; la ideología del hecho es incapaz de contener ese instante.

En «Buchenwald, 24 de abril de 1945», el senador Alben Barkley está de pie junto a una pila de cadáveres. Nosotros, familiarizados como estamos hoy en día con tales imágenes, todo lo contrario que Barkley en 1945, lo que vemos en primer lugar es el género, la fosa, que fácilmente convertimos en iconografía, «el Holocausto». Pero hay que mirar a Barkley. Los cadáveres están desnudos; él lleva mucha ropa: chaleco, traje, abrigo, sombrero, zapatos. Mira los cadáveres; la dignidad de su rostro es insondable. No parece dignificado: la palabra sugiere una pose, conocimiento, distancia, autoridad. Este hombre, dice la fotografía, ha luchado para comprender lo que se ha visto obligado a mirar, para comprender algo que su experiencia de la vida contemporánea y todas sus lecturas de historia no le han preparado para comprender, y lo ha conseguido. La dignidad que hay en su rostro no es suya, y no es ése el poder que representa. En un momento de impredecible camaradería y humillación, Barkley ha asumido en su rostro la dignidad que les fue arrebatada a las personas que está observando. Si yo fuera a morir de ese modo, dice su rostro, querría que alguien me mirase así. «¡Nos da igual!», aullaba Johnny Rotten en «Belsen Was a Gas». «¡Mata a alguien! ¡Sé un hombre, mátate! ¡Por favor a alguien! ¡No nos importa!»

Parecía a punto de desprenderse de su propia piel. Como en otros momentos esa misma noche y en ese escenario, como en muchos momentos en los singles de los Sex Pistols editados el año anterior, parecía no saber lo que estaba diciendo. Parecía no ser él mismo, quienquiera que fuese; una vez más no estaba tanto cantando una canción como siendo cantado por ella. Nada existía excepto una iconografía objetiva e histórica, la moneda común de cualquier multitud reunida en cualquier lugar del mundo occidental, donde la iconografía nazi, el espectáculo del hecho nazi, aún servía para quitar importancia a los exterminios del presente y para enmascarar los del pasado, donde la iconografía nazi funcionaba no como historia, sino como su más grandiosa anomalía, la excepción que confirmaba la regla de que todo tenía un buen fin en el mejor de los mundos posibles (era difícil pensar, con ese sonido aporreándote la cabeza, e imposible no hacerlo): nada existía aparte de aquello, aquello y la cosificación de toda esa iconografía atesorada por una voz sin cuerpo pero aún subjetiva, que disolvía tanto la iconografía como el rostro de Alben Barkley. Johnny Rotten no parecía estar comentando un acontecimiento histórico, sino citando una película que aún no había sido filmada:

> [En *Shoah*, un documental hecho en 1985 sobre los exterminios nazis, el director Claude Lanzmann entrevista al historiador Raul Hilberg acerca de qué agencias eran las responsables de transportar a los judíos a los campos de concentración.]
>
> «¿Se trataba de la misma oficina encargada del transporte de cualquier pasajero normal?» «Desde luego. No era más que la agencia oficial de viajes. Mittel Europäisch Reisebüro enviaba gente a las cámaras de gas o enviaba gente de vacaciones a su lugar de descanso favorito, y básicamente era la misma oficina y la misma operación, el mismo procedimiento, la misma facturación... Los niños de menos de diez años pagaban medio billete y los de cuatro años iban gratis.» «Perdone, los niños de menos de cuatro años que eran enviados a los campos de exterminio, los niños de menos de cuatro años...» «... sí, iban gratis».

O estar leyendo una noticia aún sin publicar:

> (UPS, 11 de septiembre de 1980. Salisbury, Inglaterra.)
>
> Un antiguo sargento del ejército cree que ha dado con el ideal de las vacaciones británicas: tres días en la imitación de un campo de prisioneros nazi.
>
> «Lo pasarán terriblemente mal y adorarán cada minuto que pasen en él, y si no es así tendrán que explicarme el porqué, dijo Bob Acraman, de cuarenta y un años.

Se ha hecho cargo de un antiguo campamento del ejército en la desolada planicie de Salisbury, y está invitando a la gente que se encuentra de vacaciones a gastar setenta y dos libras para pasar tres días de noviembre detrás de alambres de espinos, vigilados por guardias armados que llevarán uniformes alemanes y rodearán todo el perímetro.

Acraman promete «una interesante línea en interrogatorio psicológico» para aquellas personas que intenten escapar.

«Habrá mucha niebla, lluvia y hielo durante nuestros registros a las dos de la madrugada», dijo.

«La comida será bazofia carcelaria de primera clase...; sopa aguanosa y pan rancio. Y no habrá ningún tipo de calefacción en las cabañas.»

Acraman afirma que existe mucha demanda de este tipo de vacaciones.

«Hay por el mundo mucha gente loca como yo a la que le encanta estar encerrada y sufrir detrás de unos alambres de espinos», dijo.

Naturalmente, Johnny Rotten era incapaz de predecir el futuro; sólo podía insistir en que estaba contenido en el pasado. Ése era el significado de no futuro. Después de «Belsen Was a Gas», esa noche en el Winterland todavía había de sonar «Holi days in the Sun», y Johnny Rotten no tenía manera de saber que, si hubiera nacido en otro tiempo y en otro lugar, habría podido trasladarse gratis a Belsen, o, si hubiera estado dispuesto a esperar, habría visto un nuevo Belsen sin necesidad de salir de Inglaterra. ¿O era exactamente eso lo que quería decir?

En escena, lo único que veías era a un joven feo e inverosímil declarando que su época como estrella del pop tocaba a su fin; podías ver cómo ocurría, oírle decir que estaba decidido a dejarlo. «Ah, es horrible», dijo en mitad de «No Fun», su última canción como miembro de los Sex Pistols; incluso su odio le abandonaba: «No es bueno.» Ese disgusto, sobre el que se había edificado el grupo para que se hablara de él, había superado de un modo rápido y definitivo a uno de aquellos cuyo trabajo era precisamente hablar de él. El espectáculo ya había ido demasiado lejos. Todo lo que uno veía era fracaso; todo lo que uno veía era mediocridad. La sala se agitó como una mesa de espiritismo en el Boston, París o Londres del siglo XIX, cuando todos los devotos se sentaban a esperar que los muertos golpeasen esas puertas horizontales. El espectáculo había ido todo lo lejos que se puede ir.

«Un barítono salió a escena, para una ronda de aplausos. Tenía buena voz y el aspecto más fúnebre imaginable. Se diría que en días pasados había sido un *répresentant du peuple*, un miembro de la Montaña,[1] un "pensador" que se enorgullecía de su aspecto (...) si este barítono llegase a formar parte de los problemas que nos aguardan, no me sorprendería en lo más mínimo.» Esto es lo que escribía el periodista conservador Louis Veuillot cuatro años antes de que estos problemas, que tomarían la forma de la Comuna de París de 1871, llegaran para que la profecía se cumpliese. Las mesas de espiritismo ya no eran lo único que se agitaba en el París de 1867.

Tal como lo cita T. J. Clark en *The Painting of Modern Life*, Veuillot estaba describiendo una actuación en el Alcazar, un *café-concert*: el acto preliminar a la actuación de Thérésa, la cantante que todo París iba a escuchar. Era una mujer rechoncha, poco atractiva pero fornida; los textos de sus canciones eran cuidadosamente supervisados por el censor del gobierno, aunque no podía controlar ni su voz ni sus gestos, la manera, dice Clark, en que ganaba batallas «contra las melodías estandarizadas, las letras triviales, la cínica producción de valores, el fárrago de violencia y la saturación emocional». Era cuestión de levantar una mano en el lugar adecuado y en el momento adecuado, de darle la vuelta a una frase, y tal como Howard Hampton dijo una vez de los conciertos de Bob Dylan de 1966, Thérésa poseía una destreza capaz de convertir un aparte casual en una condena a todo el orden social: «El público –escribe Chark– aguardaba impaciente el momento en que la banda iniciaba "La Canaille" (La chusma) y la cantante les invitaba a unirse al estribillo de *"J'en suis! J'en suis!"* (soy parte de ella).»

El Alcazar era una sala grande, donde las bebidas se servían a millares. La nueva pequeña burguesía, los oficinistas que lo llenaban en su mayor parte, habrían tomado, en su trabajo diario o en su vida doméstica, la palabra «chusma» por el brutal insulto clasista que era en realidad. Pero allí lo asumían, producto de la añoranza del pasado proletario o campesino del que estaban huyendo, producto del odio por la burguesía verdadera, posee-

1. Se denominaba la Montaña a los partidarios de Robespierre en la Asamblea Francesa durante la Revolución. *(N. del T.)*

dora de propiedades, a la que deseaban emular. Allí, en el nuevo dominio del entretenimiento sistemático y del ocio organizado, poseían un espacio privilegiado para disipar sus ansias y su rabia, o para canalizarlas. De igual modo, el anónimo barítono de Veuillot (quien, en junio de 1871, estaba junto a veinte mil personas más en el exterminio de la Comuna, cuyos miembros fueron puestos contra la pared y acribillados, excepto algunos que ya habían abandonado la ciudad) suscita una interesante pregunta: ¿Es el cabaret un lugar en el que nace el espíritu de negación, o es donde el espíritu va a morir?

«Había una revolución a la vuelta de la esquina –escribe Clark–, hecha o no por barítonos.» Y a la vuelta de otra esquina estaba el cubo de basura de la historia. La Comuna emergió el 18 de marzo de 1871, cuando al cabo de un mes de duración el régimen parlamentario conservador de Adolph Thiers, llevado al poder por la rendición del emperador Luis Napoleón en la guerra franco-prusiana, abandonó París ante el avance prusiano y la deserción de las tropas gubernamentales. Durante los meses siguientes, casi toda idea radical surgida en los cien años anteriores fue desempolvada y puesta más o menos en práctica. Los individuos se convirtieron de nuevo en ciudadanos, se interesaron por todo, pues todo parecía posible, todo era interesante. «Jamás olvidaré esos maravillosos momentos de liberación –dijo un hombre–. Descendí de mi aposento en el piso superior en una casa del Barrio Latino para unirme a ese inmenso club al aire libre que los bulevares transportaban de un extremo al otro de París. Todo el mundo hablaba de los asuntos públicos; todas las preocupaciones meramente personales fueron olvidadas; nadie más pensó en comprar y vender; todo el mundo se sentía a punto, en cuerpo y alma, para avanzar hacia el futuro.»

Para muchas personas, entonces y ahora, la Comuna no fue en absoluto una revolución, sino una parodia anarquista de lo que había comenzado como un rechazo de la autoridad anquilosada por parte de una burguesía anticuada. Si fue una revolución resultó ciertamente peculiar: «El mayor festival del siglo XIX», escribieron en 1962 Guy Debord, Attila Kotányi y Raoul Vaneigem en nombre de los situacionistas en «Sobre la Comuna». Estaban construyendo una filosofía del ocio («Por debajo de los acontecimientos de esa primavera de 1871 se puede ver el anhelo por parte de los insurgentes de convertirse en los dueños de su propia historia, menos a un nivel de política "gubernamental" que a nivel de su vida cotidiana»), del ocio moderno concebido como bacanal medieval: dueños de su propia historia, los participantes en la Comuna abolieron el tiempo ordinario. El Señor del Malgobierno, rey bufo de la antigua saturnalia nocturna, ejecutado días después, había tomado las riendas de la historia y declarado que el malgobierno duraría para siempre. Era como si, en lugar de regresar a casa tambaleándose y borrachos y levantarse al día siguiente para regresar al mostrador de su oficina, los fans de Thérésa hubieran salido en tropel del Alcazar y ocupado las calles, y que de este modo el mundo cambiase hasta un punto en que la memoria ya no fuese capaz de recordar cómo había sido el día anterior. «Ése era el baile que todo el mundo había olvidado –dijo una vez el cantante rockabilly Butch Hancock de la primera aparición de Elvis Presley en el show de Ed Sullivan, en 1956–. Ese baile tan intenso que se tardaría una civilización entera en olvidarlo. Y diez segundos en recordarlo.»

El recuerdo de un cambio en las estructuras que gobernaban el trabajo, la familia y el ocio –una disolución de esas estructuras, esas separaciones– era lo que la Comuna de París legó a aquellos pocos que deseaban recordarla. La Comuna hizo que los órganos de democracia directa que aparecerían en posteriores momentos revolucionarios –los soviets de Petrogrado en 1905 y 1917, el Räte de Berlín de 1918, las colectivizaciones anarquistas de Barcelona en 1936, los consejos húngaros de 1956, quizá el Movimiento para la Libre Expresión en Berkeley en 1964, las asambleas y ocupaciones en Francia en el mayo del 68, el sindicato Solidaridad en Polonia en 1980– parecieran burocráticos. Los situacionistas escribieron:

> Los funcionarios organizadores de la Comuna eran incompetentes (si se les compara con Marx y Lenin, o incluso Blanqui). Pero los diversos y así llamados actos irresponsables de ese movimiento son precisamente lo que se necesita para la continuación del movimiento revolucionario en nuestra época (aun en el caso de que las circunstancias restringieran casi todos esos actos a un nivel puramente destructivo: el ejemplo más famoso es el del revolucionario que, cuando un burgués sospechoso insistía en que él jamás había tenido nada que ver con la política, le replicó: «Ése es exactamente el motivo por el que voy a matarte»).

Se dice que los estibadores propagaban la filosofía como si fuera un chismorreo; los oficinistas luchaban con absolutos («Ése

es exactamente el motivo por el que voy a matarte»). La Comuna podía tener tanto en común con el Münster de John de Leyden como con cualquier revolución moderna legitimada: eso creía Georges Clemenceau, alcalde de Montmartre en 1871. Apenas puede ser una casualidad que el rechazo más convincente de la Comuna siga siendo una mediocre obra de horror de 1933, *El hombre lobo de París*, de Guy Endore: como dramatización de la libertad, la Comuna era también una revuelta del inconsciente social. Al poner al descubierto todos los deseos de vida, descubría los deseos de muerte, que contenía a su vez el deseo de la muerte de la propia Comuna. Con las tropas de Bismarck y la totalidad del ejército francés concentrados en las afueras de París, los miembros de la Comuna no tenían la menor oportunidad, y lo sabían. Muchos estaban decididos a morir debido a que, después de haber probado el sabor de una libertad que sólo podía ser medida por las insuficiencias de las sorpresas del día anterior, no estaban demasiado dispuestos a aceptar nada que fuese inferior a eso, a vivir como habían vivido sólo un día antes, y mucho menos a regresar a la libertad de elegir entre las mercancías que los demás ponían a la venta, entre un domingo en el parque o en el río, lo cual afirma la leyenda inventada después del hecho. En este sentido, la Comuna no fue un secuestro de la historia, sino un regalo que se le hizo a ésta, un patrón con el que juzgar al futuro, un momento para ser adorado o condenado.

AL ACABAR EL SIGLO

Al acabar el siglo, la Comuna fue más que una nota a pie de página en el capítulo del Segundo Imperio, o algo que flotaba libremente en forma de mito anarquista. Comenzó a parecer perfecta: cada fracaso quedó asumido hasta convertirse en una posibilidad que surge, en una obra de arte. En algunos aspectos eso es justamente lo que era.

La mayor y más profética obra de arte del siglo XIX fue la nueva planificación de París realizada por el barón Haussmann. En las décadas de 1850 y 1860 dividió la ciudad y volvió a ensamblarla. Enderezó callejones laberínticos, dispuso gigantescos bulevares que discurrían por la ciudad como si fuesen ríos (había un chiste que decía que cuando acabara con las calles le daría por

enderezar el Sena), desmontó los antiguos distritos gremiales, separó las zonas residenciales de los lugares de trabajo, los lugares de trabajo de los lugares de ocio, los vecindarios de los mercados, las clases entre sí.

Es una perogrullada decir que los bulevares de Haussmann fueron construidos para facilitar la circulación de las tropas, para que las barricadas de la revolución de 1848 resultaran un imposible. Resulta menos obvio, aunque muchísimo más asombroso, que Haussmann transformara un grupo de pueblos autosuficientes en una parrilla para la circulación de mercancías autónomas, un sistema de tránsito que acomodara el nuevo deseo que sentía el capital de moverse, de desfilar. Era arte, pero, tal como la vanguardia se jactaría en afirmar de sí misma a partir de ese momento hasta el actual mientras intentaba ponerse al día con Haussmann, no el arte por el arte. Charles Newman captó esa dinámica en un texto de 1985: «Resulta interesante considerar el caso de la cultura del consumidor capitalista como la vanguardia de nuestro tiempo. Tal como dice Gerald Graff: "El capitalismo avanzado necesita destruir todos los vestigios de la tradición, todas las ideologías ortodoxas, todas las formas de realidad estables y continuas a fin de estimular mayores niveles de consumo." La crisis se convierte no en una metáfora revolucionaria, sino en la definitiva metáfora capitalista.» Pero la verdad es que el capitalismo también abandonaba la esencia de lo viejo (jerarquía, separación, alienación), y en su lugar izaba una cortina de cambio continuo, un espectáculo en el que todo lo nuevo se convertía en viejo tan pronto como era representado, y de este modo podía ser reemplazado por algo incluso más falsamente nuevo. Eso al menos le parecía a Guy Debord, quien en *La sociedad del espectáculo* indagó en esa dinámica en términos menos gratos, más ásperos; procurando que esa historia de nuevo descendiera a la tierra.

> Mientras que en la primitiva fase de acumulación capitalista «la economía política ve en el proletario sólo al trabajador», que debe recibir la mínima compensación indispensable para mantener su poder laboral, y nunca ve al proletario «en su ocio y en su humanidad», esta perspectiva de la clase dirigente se invierte tan pronto como la producción de mercancías alcanza un nivel de abundancia que requiere un excedente de colaboración por parte del trabajador. Éste, de pronto redimido del desprecio absoluto con que lisa y llanamente le trataban todas las formas de organización y supervisión de la producción, ahora se encuentra a sí

mismo, cada día, fuera de la producción, y en el papel de consumidor; con celosa cortesía es, aparentemente, tratado como un adulto. En este punto, el humanismo de la mercancía se hace cargo del «ocio y la humanidad» del trabajador, debido a que ahora la economía política puede y debe dominar estas esferas en tanto que economía política.

En otras palabras, en tiempos de Haussmann el capitalismo había alcanzado un punto de masa crítico. Se había vuelto tan eficaz, tan voraz, que para mantenerse, lo cual significaba extenderse, tenía que garantizarle al trabajador, a quien en la época del capitalismo primitivo no le daba más que un martillo o un clavo, un cierto grado de autonomía, a fin de que aquél pudiera engrosar el mercado de las mercancías, el público del espectáculo. Había que garantizarle al trabajador un valor añadido de renta y tiempo libre, pues de lo contrario el capitalismo podría llegar demasiado lejos y hundirse. El secreto del fetichismo de la mercancía era que ésta podía hablar, podía parecer humana, podía convertir a los seres humanos en cosas. Para que la cosificación contenida en ese secreto tuviese lugar en la psique humana, todo el mundo tenía que aprender a escuchar, a oír lo que Theodor Dreiser, en *La hermana Carrie*, había hecho oír a su heroína.

> Cuando llegó a una distancia suficiente como para poder oír su súplica, el deseo le hizo doblar la anhelosa oreja. ¡Ah, ah! La voz de lo, así llamado, inanimado. ¿Quién nos traducirá el lenguaje de las piedras?
>
> –Querida –dijo el encaje para el cuello que consiguió en Partridge's–. Qué bien te siento; no me abandones.
>
> –Ah, qué pies tan pequeños –dijo el cuero de unos zapatos nuevos y suaves–, con qué eficacia los cubro; qué pena que siempre necesiten mi ayuda.

No eres nada a menos que tengas algo: eso era la modernidad. La modernidad consistía en que el capitalismo pasaba de la necesidad al deseo, de hacer hincapié en la producción a hacerlo en el consumo. Era un proyecto difícil: todos los deseos debían ser reducidos a aquellos que pudieran ser llevados al mercado; de este modo los deseos se reducían a necesidades y se experimentaban como tales. El proyecto del capitalismo moderno, argumentaban los situacionistas, exigía la canalización del potencial del deseo sin trabas que hay en todo corazón humano hasta convertirlo en una economía doméstica de necesidades prácticas, y la reducción de la posibilidad a lo que denominaban «supervivencia», la reducción de la vida a «imperativos económicos», es decir, comprar lo que uno compra no a causa de un deseo subjetivo, sino debido a que es objetivamente comprobable que no puedes vivir sin eso. Escuchar, con la ventaja de haber transcurrido casi un siglo, de una manera diferente a como Carrie escuchaba en su época: sus nuevos zapatos la imaginan en peligro, y le sugieren que pueden rescatarla, o, en caso de que ella probase no merecerlos, que no pueden. Lo que está en juego no es su propio deseo, sino su capacidad para respirar. Una cierta transubstanciación, engrosada de sutilezas teológicas y detalles metafísicos, tiene lugar: en esta historia, el poder pertenece totalmente a la mercancía.

En este sentido les gustaba a los situacionistas, al igual que a Harold Rosenberg y a los filósofos de la Escuela de Frankfurt, hablar de la paradoja de la «proletarización del mundo». Querían decir que cuando la economía política domina la vida, convierte a todo el mundo, tanto al trabajador que ya se ha transformado en consumidor como al burgués que ya lo era, en una especie de proletarios, un objeto mudo ante esa cosa que habla; el «humanismo de la mercancía» significa que ésta se convierte en humana al igual que el ser humano se transforma en mercancía. Pero allí donde otros veían sólo cemento endurecido, los situacionistas, como grupo conscientemente moderno de revolucionarios, creyeron haber atisbado una grieta. Menos de una docena de personas, que representaban un combinado tan espectral (cultos estéticos como máximo, movimientos artísticos de una sola persona cuando menos) como «l'Internationale lettriste», «il Movimento internazionale per una bauhaus immaginista» y «Arte nucleare», celebraron su primera reunión de prueba en Alba, Italia, en 1956. Se unieron en la creencia de que encontrarían esa grieta, la abrirían y la mantendrían así hasta que el viejo mundo desapareciese en el interior del agujero. Su sospecha era que la abundancia, la banalidad, el aburrimiento, eran modernismos no sólo como palancas de una suave tiranía, sino como oportunidades de descubrir nuevos deseos, deseos que esa «Internacional» verdaderamente nueva pudiera identificar, hacer públicos con todas las armas de la sátira, la befa, la ironía y finalmente la violencia, para, a continuación, servir de guía hacia una gran acción común, una irrupción de la negación, cuyo objetivo final era un mundo nuevo. «La proletarización», la tiranía misma, eso

Tarjeta de salutación, 1984

era la grieta; cuando casi todos eran proletarios, casi todos eran revolucionarios en potencia.

En tanto que teóricos, los situacionistas intentaban verse a sí mismos como víctimas, y no menos proletarizados que cualquier otra persona. Procuraban levantar el peso del mundo sobre sus hombros, para a continuación percibir todas las diferentes maneras en que ese peso les aplastaba. Considerándose sólo por encima de la estupidez de la condición que se veían obligados a soportar junto con todos los demás, intentaban rechazar tanto el confort del pasado como el de la tumba. La melancolía y la nostalgia eran las ruedas sobre las que Rosenberg y la Escuela de Frankfurt hacían girar sus frases; los situacionistas luchaban contra ambas con todas las palabras, intentando cambiar la tristeza por furia. Como víctimas, los situacionistas buscaban algo que les diera impulso –y eso incluso puede percibirse en la agresividad y la arrogancia de la que Malcolm McLaren intentaba hablarle a Peter Urban–, un impulso que a veces parece convertirse en algo palpable, tan contagioso como una enfermedad, en cada palabra acertada que escribieron.

En tanto que revolucionarios, los situacionistas eran jugadores –en sus vidas cotidianas, jugadores de póquer, de máquinas del millón– y apostaban por un mundo diferente, por el más sutil modernismo dentro de la hegemonía capitalista: la admisión de la subjetividad en el mercado de lo objetivo. La mercancía era el rey, pero al igual que el rey, que después de generaciones de endogamia acaba su linaje con un mutante, la mercancía también era un mostruo; sabía hablar, pero era estúpida. La mercancía podía seducir, pero también era ciega. Podía hacer que Carrie aguzara el oído, pero era incapaz de distinguir a Carrie de ti o de mí; en el mundo del espectáculo, de noche todos los gatos son pardos, y siempre es de noche. Tarde o temprano Carrie se daría cuenta de ello; el resentimiento y la rabia brotarían en forma de un nuevo deseo y hablarían en nombre de ella, se haría oír: «Lo tengo todo y no soy nada; soy nada y debo serlo todo.» El proyecto situacionista era hacer que tal cosa ocurriera lo antes posible, antes de que fuera demasiado tarde... antes de que a Carrie ya sólo le quedara la mecedora.

La objetividad, tal como Vaneigem la definía en nombre de los situacionistas, significaba «amo a esa chica porque es hermosa»; la subjetividad significaba «esa chica es hermosa porque yo la amo». Si la principal facultad humana es la capacidad para, de un modo consciente, querer más de lo que uno puede tener,

entonces de ello surge la capacidad de cada persona para querer algo distinto de los demás. El capitalismo lo sabía, y por eso todos los productos aparecen en interminables variaciones. Pero cada variación dice lo mismo, y, en última instancia, nadie oye de la misma manera el discurso de la mercancía. En esta discontinuidad se encuentra la posibilidad de que el rechazo de una persona a oír lo que los demás han oído pueda conducir a que innumerables personas se nieguen a escuchar nada, y por eso una carta escrita por una niña de once años rompió la cinta de Moebius de la gira Victory de Michael Jackson. El rock'n'roll, que comenzó quizá como el más puro ejemplo conocido de capitalismo de *laissez-faire* –«No soy nada y debería serlo todo», dijo en 1952 Sam Phillips cuando fundó Sun Records en Memphis, Syd Nathan en 1944 cuando fundó King en Cincinnati, Don Robey en 1949 cuando fundó Peacock en Houston (quizá lo que dijeron fue «Debería tenerlo todo», pero las mercancías que vendían seguramente decían «Debería serlo todo»)–, era un juego de subjetividad en un mercado objetivo. No importa cuán profundamente se ocultara, nadie podía matar ese ritmo, y ahora se veían los malos resultados de ese asunto.

El capitalismo moderno era un proyecto espinoso, peligroso. La libertad de renta y de mercado podía provocar deseos que quizá el mercado jamás pudiera satisfacer, y tales deseos podrían contener la intención de salirse del mercado. A principios y mediados de los años cincuenta, el capitalismo de *laissez-faire* del rock'n'roll era tan marginal que para todos los propósitos racionales estaba fuera del mercado, y aun así los deseos que era capaz de desvelar resultarían tan intensos que esa anomalía marginal pronto invadiría el mercado creando el suyo propio, que en la época de Michael Jackson podía encontrarse en el meollo de la vida social.

Lo que hizo LaDonna Jones fue llevar una fábula hasta sus últimas consecuencias, pero nadie necesitaba remontarse tan atrás: su solitaria intervención fue una variante de la intervención de las masas en lo que hoy llamamos «los sesenta». «Los "sesenta" es simplemente el nombre que damos a una perturbación de la hegemonía política e ideológica del tardocapitalismo –escribieron los editores izquierdistas de una antología de esa época publicada en 1984–, a una perturbación del sueño burgués de producción aproblemática, de la vida cotidiana como una sociedad burocrática de consumo controlado.» Los sesenta fue la primera época de unos tiempos veloces, explosivos; como en la era

de Haussmann, el capitalismo casi se desbordaba a sí mismo. Demasiadas personas poseían demasiadas cosas que estaban en el mercado, y de igual modo querían el ocio para pensar acerca de qué más podían querer.

Una década después de que formalmente finalizaran los sesenta, seguía existiendo en Occidente un recuerdo culpable de sus incompletas perturbaciones, un miedo a su caos insatisfecho. Tal como Debord dijo en 1978, las exigencias de liberación y placer, completamente fragmentadas pero todavía buscando el campo libre de la autonomía y la solidaridad, eran por entonces parte del tejido de la vida, y en todas partes había un combate a favor y en contra de tales reivindicaciones. Pero unido por entonces a una economía que parecía estar derrumbándose en todas direcciones al mismo tiempo, el miedo al caos era doble. Pregonado como una película de terror por aquellos que buscaban el poder, el miedo que sentían las mayorías de votantes exigía una solución radical, un salto hacia la modernidad, un retorno a la economía premoderna, al terrorismo económico de los regímenes thatcherista y reaganiano.

El caos de los sesenta había llegado directamente de las esferas inconexas de «ocio y humanidad», cuya dominación Debord había identificado como fundamental para la continuación del capitalismo en tanto que poder y hegemonía. El discurso de la mercancía se había interrumpido de manera crítica. La diferencia entre los sesenta y los ochenta, dijo Bob Dylan en respuesta a una pregunta sobre el supuesto «revival del espíritu de los sesenta» en acontecimientos ocurridos en 1985, tales como «We Are the World» o el concierto Live Aid organizado por Bob Geldof, fue que, antes: «Había gente intentando detener el negocio con cualquier medio a su alcance... Entonces no sabías de qué extremo surgía el problema. Y podía llegar en cualquier momento.» De hecho, la economía política había fracasado a la hora de dominar «como economía política» las esferas del ocio y la humanidad, motivo por el cual esas esferas tenían que ser enérgicamente restringidas. El problema con los sesenta era que la gente había llegado a asumir que su humanidad y su ocio eran derechos; el proyecto thatcherista y reaganiano era convertir otra vez ambas cosas en privilegios. En 1984, cuando esa recesión tenía ya casi una década de historia, cuando en el Reino Unido el desempleo había pasado de la escandalosa cifra del millón de parados, cuando los conservadores llegaron al poder, a los tres millones, Simon Frith escribió: «La solución conservadora para la

recesión económica en Gran Bretaña es una nueva versión de los dos estados del siglo XIX. Ahora se supone que el crecimiento procede de la industria de bienes de ocio. Los nuevos empleos exigirán poca cualificación y serán mal pagados; los que no sean solventes servirán a quienes sí lo sean; la nueva clase trabajadora estará al servicio del ocio de los demás.» También podía haber dicho que, en el nuevo Reino Unido de Margaret Thatcher, quien desde 1979 había servido de avanzadilla de los Estados Unidos de Ronald Reagan, las fracasadas huelgas y revueltas de masas en los guetos pobres eran no sólo el coste de su nueva economía, sino sus propios ejes: la exclusión social y económica organizada como espectáculo. «Tú podrías ser el siguiente –decía la mercancía que los demás no podían permitirse comprar a aquellos que sí podían–, no te metas en líos.»

Era como si Thatcher y Reagan hubieran adoptado una piedra de toque de la teoría situacionista: la abundancia es peligrosa para el poder, y la escasez, si se maneja con cuidado, segura. Una deuda gigantesca anima el miedo, el cual jamás es revolucionario; un alto nivel de desempleo asegura una buena y dispuesta reserva de rompehuelgas, transforma la maldición de un mal empleo en una bendición. En 1945 Hannah Arendt escribió en «Culpa organizada y responsabilidad universal»:

> La transformación de un padre de familia de miembro responsable de la sociedad, interesado por los asuntos públicos, hasta convertirse en un «burgués» preocupado sólo por su propia existencia y despreocupado de las virtudes cívicas, es un fenómeno moderno internacional (...) La sociedad de cada época, a través del desempleo, frustra al hombre humilde en su actividad normal diaria y en su autorrespeto, le prepara para ese último estadio en el que asumirá sin rechistar cualquier función, incluso la de verdugo.

Arendt contaba una historia: un miembro de las SS es reconocido por un antiguo compañero judío de instituto cuando éste es liberado de Buchenwald. El judío se queda mirando a su antiguo amigo, y el de las SS dice: «Debes comprenderme, he estado cinco años en el paro. Pueden hacer lo que quieran conmigo.»

No hay duda de que la retórica de los nuevos dirigentes pertenecía ya al olvido y era ultramoderna, cruel y vagamente paradójica. Los comentaristas hablaban con horror de la manera en que Thatcher y Reagan denunciaban la anarquía hedonista de los

sesenta como un yermo moral responsable del desastre económico, mientras que simultáneamente celebraban un capitalismo sin trabas como búsqueda personal de la autonomía, la autorrealización, la aventura, el éxito, la oportunidad, la imaginación, el riesgo y el deseo, tomando literalmente fragmentos de consignas del mayo del 68; las palabras clave eran «aventura» y «riesgo». Cuando un número creciente de familias vio que su supervivencia era puesta en cuestión, la «supervivencia» dejó de funcionar como una ideología, pues una ideología es dominante hasta el grado que es capaz de falsificar, hasta el grado que puede flotar libre de todos los referentes del mundo real; tanto Thatcher como Reagan le prometieron todo a todo el mundo, siempre y cuando se dejase atrás a los condenados. Al mismo tiempo hablaban de la continuidad que debería haber habido. Atacando las interrupciones de los sesenta, Reagan dijo al principio de su presidencia: «Debemos movilizar todos los activos que poseemos –espirituales, morales, educativos, económicos y militares– en una cruzada de renovación nacional. Debemos devolver a su lugar el honor de los valores fundamentales transmitidos por las familias para que sirvan de brújula a la sociedad.» Ésa era la retórica; a partir de un discurso en el que Reagan enmendaba la Declaración de Independencia para leer «nacido libre» donde ponía «creado igual», el crítico político Walter Karp descifraba una realidad tan anómala que casi nadie la comprendía.

> El aserto histórico de la república de que «todos los hombres son creados iguales», que Lincoln veía como un obstáculo contra la tiranía, es también un obstáculo contra la Renovación Nacional. El que seamos creados iguales nunca ha significado que los norteamericanos tengamos que vivir igual. Lo que significa, lo que siempre ha significado, es que los ciudadanos de esta república no pueden ser tratados, ni por las leyes ni por el gobierno, como meras funciones sociales y económicas. Y ésa es exactamente la manera en que los reaganianos se proponen tratar a los ciudadanos de este país. La administración pretende otorgar la riqueza a la riqueza debido a que su función es invertir para producir empresas. La administración pretende empobrecer a los pobres debido a que su función es llevar a cabo servicios de baja estofa y no ser una carga a los inversores.
>
> Lo que intenta la Renovación Nacional es liberar al capitalismo de sus ataduras republicanas. No otra cosa (...) De hecho, los reaganianos tienen la esperanza de convertir la educación

pública en una educación clasista financiando un éxodo de la clase media hacia la escuela pública. Cuando éstas se conviertan en escuelas para una clase y no para la comunidad, la república norteamericana habrá perdido el único instrumento capaz de convertir una masa de futuros trabajadores en una pluralidad de ciudadanos. Los escuelas públicas de la república son uno de los grilletes del capitalismo, por lo que, naturalmente, deben romperse.

Karp no escribió esto para un oscuro periódico radical impreso sobre papel barato, sino que apareció publicado en *Harper's*. Sin embargo, lo escribió con la enloquecida paciencia del que sabe que las únicas palabras que pueden expresar lo que él dice han sido privadas de su significado, desacreditadas, y luego reelaboradas, convertidas en sus antónimos. Esto ocurría en 1981; más o menos cinco años después lo que decía Karp sonaría como algo realmente alocado, aun cuando por entonces los hechos que probaban su causa fueran palpables. Escarbando de nuevo en las páginas del periódico, puedes enterarte de que Terrel Bell, el secretario de Reagan para la educación entre 1981 y 1984, había escrito un artículo en el que hablaba de «constantes batallas contra una red bien organizada de extrema derecha –identificable por sus corbatas Adam Smith– que [decía Bell] "disfrutaban... de extraordinarios privilegios y del perdón automático de la Casa Blanca..."». Bell afirma que su objetivo último era la destrucción de la educación pública y su sustitución por un sistema de mercado de escuelas privadas dirigidas por empresarios.»

En 1986 eso sonaba más paranoico que las lecturas de entrañas que Karp había hecho de 1981. Qué raro, decías mientras leías la noticia –especialmente ese fragmento acerca de las «corbatas Adam Smith»– ¿te imaginas de quién puede ser esta idea? Una especie de «historia de interés humano», como (hojeando el periódico) el bebé de dos cabezas nacido en Perú («El obispo declaró que el bebé contiene dos almas separadas») o el ovni en forma de pelota de ping-pong de Brasil («Los pilotos de combate persiguieron el fenómeno hasta que el avión se quedó sin combustible»). Karp no sabía nada de esto mientras escribía –ni de las corbatas, ni del bebé, ni de las pelotas de ping pong–, pero seguía adelante como si supiera que éste era el contexto que sus palabras encontrarían. «A los reaganianos ni siquiera les preocupa el así llamado libre mercado, que sencillamente es una manera de ganarse la confianza de los demás», dijo, y casi vociferando agregó que lo único que importaba a los reaganianos era

> esto: quieren que el capitalismo en Norteamérica se convierta en lo que Karl Marx creía que sería por naturaleza: la fuerza trascendente y el significado de todas las cosas, el poder que transforma la política libre en algo de poca monta, al ciudadano en «trabajador», la esfera de lo público en «el estado», el estado en un instrumento de represión que protege el capitalismo de la amenaza de la libertad y la igualdad, conceptos que crecieron juntos igual que Caín creció con Abel... la descripción de Marx de la sociedad capitalista es la receta reaganiana para Estados Unidos. Éste es el significado de la Renovación Nacional.

PERO ESO

Pero eso fue más tarde. Mientras tanto, el proyecto de Haussmann seguía adelante. París se convirtió en algo nuevo; al igual que los parisienses. La separación entre trabajo, familia y ocio, obligada por el nuevo mapa de la ciudad, fue interiorizada por los nuevos individuos atomizados y autónomos del nuevo París. Después de todo, la noción global de «individualismo» era algo moderno, una función de la elección subjetiva de qué hacer con la renta y el tiempo libres. La Comuna era una coma en la frase de Haussmann: él había ganado. París se convirtió en una ciudad de símbolos, poder y deseo. La vida social era una lotería: si todo el mundo tenía una oportunidad de comprar un número, todos podían ganar, y ya que sólo uno entre un millón lo haría, la separación de ese uno del millón, y de cada uno del resto, es completa. Mientras las mercancías se mueven a través de sus circuitos, todo el mundo se convierte, en su propia fantasía, en un dirigente: el Mercantificador. Podías verlo en las calles. Era como si Haussmann hubiera respondido a la frase de Marx de «Todo lo que es sólido se desvanece en el aire» –el estupefacto juicio emitido por Marx en 1848, en *El manifiesto comunista* acerca del capitalismo como medida de todas las cosas– con una fanfarronada digna de Hobbes: «¡Ecce homo!»

¡Ved aquí a este hombre! Era el genio de Haussmann para abrir al campo su ciudad inventada, para cercar la nueva ciudad

de parques y marinas. El trabajo y la vida doméstica habían sido separados, creándose nuevos mercados para cada uno de ellos; un nuevo sector de ocio, tentador, seductor y organizado formaba una tercera separación, una separación que en seguida satisfacía las dislocaciones del ámbito laboral y doméstico proporcionando su propio mercado. Contra las inevitables alienaciones del capitalismo (el idioma de mi trabajo no puede traducirse al idioma de mi hogar; mi trabajo y mi familia convierten mi ocio en un balbuceo confuso), Haussmann estableció una autonomía del placer. Un paseo por el parque, un domingo a la orilla del río: concebidos como espectáculos, tales cosas representaban dinero libre, tiempo libre. Todos decían que la nueva ciudad de Haussmann no era una construcción interesada, sino un hecho natural. El lenguaje de las piedras no tenía que ser traducido; era completamente llano. Si Haussmann había extendido la división del trabajo a la división de la vida, también le había dado su bendición.

HAZ LO QUE TE DIGAN.
VOTA CONSERVADOR

Chapa de la campaña tory, Londres, 1987

La obra de Haussmann fue lo que hoy en día se denomina renovación urbana, planificación urbana, especulación, «urbanismo» o «una rama bastante descuidada de la criminología», según escribió en 1961 la Oficina de Urbanismo Unitario, compuesta por dos situacionistas. «El urbanismo no existe; es sólo una "ideología", en el sentido que Marx le daba a la palabra»: un límite consensual del discurso sobre lo real y lo posible. Era un acuerdo acerca de lo que constituía el lenguaje de las piedras –en este caso, la arquitectura–, y, en tanto que ideología, el acuerdo hizo que todo lo que quedaba fuera de él pareciese contranatura. Al igual que el consenso, se trataba de un pacto social, y como tal era «un chantaje por parte de la utilidad. El capitalismo moderno disuade a la gente de criticar la arquitectura con el sencillo argumento de que la gente necesita un techo sobre sus cabezas, del mismo modo que la televisión es aceptada porque la gente necesita información y entretenimiento. A la gente se le hace pasar por alto el hecho evidente de que esta información, este entretenimiento y este tipo de morada no están hechos para ellos, sino *contra* ellos y *sin* ellos. La totalidad de la planificación urbana puede ser comprendida sólo como el terreno de publicidad-propaganda de la sociedad, es decir (tal como Bob Geldof intentó articular un cuarto de siglo después), como la organización de la participación en algo en lo que es imposible participar».

El sello distintivo de cualquier ideología es su invisibilidad como tal: éste es el motivo por el cual, en 1986, un hecho reaganiano pudiera ser menos creíble que su profecía cinco años antes. Hubo protestas contra Haussmann en su tiempo; en la época de los situacionistas, su París ya no era una ciudad nueva, sino la única ciudad, el modelo de la modernidad, el hecho visible de la vida moderna. Si su ideología era invisible, ¿cómo combatirla, cómo comenzar a hablar un nuevo lenguaje, no de piedras, sino de seres humanos? La «crítica de la arquitectura» era parte de lo que los situacionistas denominaban «revolución», y los situacionistas eran poco precisos: hablaban de «la coordinación de los medios científicos y artísticos de denuncia», a continuación de las «bases situacionistas» para «una vida experimental», «actuando como cabezas de puente para un ataque... impulsados por todas las tensiones de la vida diaria, en contra de la manipulación de los ciudadanos y sus habitantes». Resultaban más claros cuando parecían más desesperados: «Debemos extender el escepticismo hacia esos jardines de infancia desolados, de colores vivos, hacia las nuevas ciudades dormitorio del este y el oeste. Sólo el despertar de la masa suscitará la cuestión de una construcción consciente del medio urbano.»

Al igual que todos los revolucionarios varados en un presente sin revolución, los situacionistas volvían la vista atrás. La Comuna de París representaba «la única realización de un urbanismo revolucionario hasta la fecha... atacando los signos petrificados de organización dominante de la vida allí donde los encontraban, comprendiendo el espacio social en términos políticos, rechazando la inocencia de cualquier monumento». Tal como ocurre siempre con los situacionistas, hay que frenar el paso: ¿qué tienen que ver los monumentos con la revolución? Debord, en *La sociedad del espectáculo*, afirma:

> La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social introdujo en la definición de cualquier realización humana la evidente degradación de *ser* en *tener*. La fase actual, de total ocupación de la vida social por los resultados acumulados de la economía, conduce a un deslizamiento generalizado del *tener* en *parecer*, del que todo lo que sea «tener» extrae de hecho su

> prestigio inmediato y su función última. Simultáneamente, toda la realidad individual se ha convertido en realidad social, dependiente de un modo directo del poder social, y conformado por éste. Se le permite parecer hasta el extremo de que *no* es.

Nada de lo que sucede se convierte en real hasta que es representado dentro del espectáculo que constituye la vida social, después de lo cual se convierte en irreal y pasa a ser su opuesto. Como revolucionario que era, Debord era también un matemático: al insistir en la transformación por parte del espectáculo de todas las cosas en sus opuestos, hablaba de un «factor de conexión reversible» en la sociedad moderna, la propia cualidad que hace que esa sociedad sea moderna, el principio de negación que crece dentro de las estructuras de dominación. Ésta era la localización del impulso revolucionario en el nuevo terreno del espectáculo, de la vida social como simbolismo. Si un monumento era un símbolo, el espectáculo concentrado sobre un solo punto, entonces la demolición de los símbolos era el camino más seguro para revelar el terreno invisible en el que la gente vivía.

Los miembros de la Comuna de París, según escribieron con pesar los situacionistas en «Sobre la Comuna», no destruyeron todos los símbolos de la división de la vida. Se negaron a tomar posesión del Banco Nacional. Repelidos por una batería de artistas, tuvieron que renunciar a su intento de incendiar Notre-Dame. Pero si los miembros de la Comuna no pudieron borrar para siempre las divisiones de fe, trabajo, familia y ocio, si no fundaron un mundo en el que la fe descendiera a la tierra, el trabajo fuera placentero, la vida familiar estuviese bañada con el fervor del trabajo, ni tampoco pudieron disolver esos tres ámbitos en el ocio, el cual, creían los situacionistas, podía y debía reemplazar a la fe, el trabajo y la familia con la libre creación de situaciones, un nuevo uso del ocio, un ocio verdadero, un festival en el que la supervivencia material, supuestamente el origen del trabajo, y la continuación de la especie, supuestamente el origen de la familia, y la fe, supuestamente el origen de la ilusión religiosa, serían subproductos naturales del redescubrimiento cotidiano por parte de cada individuo de su propia vida en juego (¿qué quiero hacer hoy?)... si los miembros de la Comuna no hicieron nada de todo eso, al menos derribaron la Columna Vendôme.

De cuarenta y cuatro metros y medio de altura, un metro más alta que las cruces de Gdansk, era un símbolo del primer Napoleón, de la gloria militar, de la expansión territorial de la vida, de

la dominación celebrada como libertad. El 16 de mayo de 1871, en una moción del pintor Gustave Courbet, fue derribada sobre un lecho de paja y estiércol. Al «¡Ecce homo!» de Haussmann los miembros de la Comuna respondieron con el «Ozymandias» de Shelley. El acto fue imaginado poco menos de un siglo después por Gerard Van der Leun:

> Esta noche, para consternación de las autoridades debidamente delegadas, una desaseada banda de anarquistas con el cuerpo cubierto de pintura y en sus cabezas unas horribles pelucas, entraron impetuosamente en el parlamento tras su frenética participación en la Sentada Sónica Intergaláctica en el Royal Albert Hall. Después de poner cerco al estrado del presidente de la cámara, utilizaron mecheros para fundir los mecanismos del Big Ben y construir con ellos una estatua de bronce de Smokey Robinson.

De este modo el mito anarquista flota libremente, y de vez en cuando aterriza.

EN 1967

En 1967, un año antes de que los estudiantes y trabajadores volvieran a poner en escena la Comuna de París en la insurrección de mayo del 68, más o menos en la época que Gerard Van der Leun concebía su fantasía, las ideas situacionistas en torno a la revolución resultaban notoriamente absurdas. Henri Lefebvre escribía por entonces que

> los situacionistas proponen no una utopía concreta, sino una abstracción. ¿Realmente creen que un bonito día, o una decisiva velada, las personas se mirarán las unas a las otras y dirán «¡Basta! ¡Al diablo con el trabajo, al diablo con el aburrimiento! ¡Vamos a acabar con todo esto!»... y que entonces todo el mundo entrará en el eterno Festival y se entregará a la creación de situaciones?

Thérésa dice: «Déjame decir *¡yeah!*»

Póster anunciando la publicación del número 11 de *I S.*, octubre de 1967, texto de Raoul Vaneigem y dibujos de Gérard Joannès

Si tal cosa ocurrió una vez, en el amanecer del 18 de marzo de 1871, esta combinación de circunstancias no volverá a darse.

Los puntos de coincidencia, entre un eminente sociólogo de sesenta y seis años y unos jóvenes extremistas ebrios de sus propias teorías, eran tan completos como la brecha que los separaba; estaban de acuerdo en que la Comuna había sido un rechazo del «aburrimiento» en favor del «festival». Tales palabras no formaban parte del discurso crítico convencional sino de un discurso que, en una ocasión, Lefebvre y los situacionistas inventaron conjuntamente.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Lefebvre era el principal teórico del Partido Comunista Francés, que, en opinión de muchos, estaba a punto de tomar el poder. Lefebvre era probablemente el principal filósofo marxista de Francia, y un científico con unos conocimientos más valiosos que los que podía proporcionar cualquier universidad. Pero a lo largo de la década siguiente se alejó del marxismo argumentando que para cambiar el mundo uno tenía que pensar en cambiar la vida. En lugar de examinar las instituciones y las clases sociales, las estructuras de producción económica y control social, uno tenía que pensar, decía Lefebvre, en «momentos» –momentos de amor, de odio, de poesía, frustración, acción, entrega, goce, humillación, justicia, crueldad, resignación, sorpresa, disgusto, resentimiento, autodes precio, piedad, furia, paz mental–, esas insignificantes epifanías en que se revelaban las posibilidades absolutas y los límites tem porales de la propia existencia. La riqueza o la pobreza de cualquier formación social sólo podían ser juzgadas en términos de tales evanescencias; huían de la conciencia como si jamás hubiesen ocurrido, pero cuando tenían lugar contenían la totalidad de una vida. Alguna vez, quizá en la Edad Media, cada momento había sido parte de una totalidad visible, al igual que el lenguaje de la religión era parte del lenguaje del trabajo. En el mundo moderno, donde Dios había muerto y la división del trabajo dividía entre sí todos los sectores de la vida, cada momento estaba separado, y ninguno poseía un lenguaje propio. No obstante ¿y si uno tomara uno de esos momentos como un paso hacia la totalidad? ¿Y si uno basara su propia vida en el deseo de afirmar el momento del amor o negar el momento de la resignación?

Algunas cosas día tras día Metro - trabajo - cena - trabajo - butaca - televisión - sueño -

metro-trabajo ¿Cuánto más puedes tragar? Uno de cada cinco sufre un colapso nervioso.

Grafiti en Notting Hill, Londres, principios de los años setenta, tal como fue reproducido en el número 2 de *Londons Outrage*, febrero de 1977

Si esto era algo abstracto, estético, el esquema del pensamiento de Lefebvre después de la guerra lo era de un modo incluso más acentuado. Los momentos, decía, aparecían en un territorio misterioso y sin explorar que él denominaba *«la vie quotidienne»*, una manera de definirse más fácilmente en lo negativo: «Lo que permanece cuando uno ha eliminado todas las actividades especializadas.» No era tanto la vida en el trabajo como la vida en el viaje de vuelta a casa... más que eso, la vida imaginaria provocada por el aburrimiento del viaje al trabajo o el trabajo mismo. No era tanto el papel de una mujer como esposa como esas pequeñas ocasiones en que el papel estaba de algún modo ausente y, durante unos pocos segundos, se reinventaba a sí misma a partir de algo que la sociedad no reconociese como real. La vida cotidiana era el reino de la repetición, de la insignificancia, de la depresión; del aburrimiento mudamente interrumpido por deseos aparentemente insignificantes de heroísmo, aventura, huida, venganza... libertad.

Las críticas de Lefebvre negaban que la vida cotidiana existiese más allá de un mero catálogo de herramientas y atavíos de cualquier época («Ahí donde la mujer griega calentaba unas piedras, nosotros simplemente encendemos la cocina de gas»); en una conferencia de 1961 convocada por Lefebvre, Guy Debord la llamó «la medida de todas las cosas». Hablaba a través de una cinta grabada «a fin de aprovechar la más sencilla oportunidad de romper con la apariencia del seudocolaboracionismo». Dramatizando la habitual sumisión del oyente ante la presencia del conferenciante, o la confusión provocada por la ausencia de éste, su intención era «demostrar, mediante una ligera alteración de los procedimientos habituales, que la vida cotidiana está aquí mismo». La «intervención» era marginal, trivial, pero era justamente en el reino de lo marginal y lo trivial donde comenzaba cualquier crítica de la vida cotidiana, y, por tanto, cualquier crítica de la realidad social. Contra el deslumbrante proceso de tecnología y comercio, decía Lefebvre, la vida cotidiana era «un sector en retroceso» en

el mundo moderno –«un sector colonizado», decía Debord–, un tercer mundo afectivo en el corazón del primero. Pero éste era un país extranjero en el que todo el mundo vivía.

La vida cotidiana, tal como la concebía Lefebvre –primeramente en *Introduction à la critique de la vie quotidienne* (Introducción a la crítica de la vida cotidiana), en 1947, luego en muchos otros libros a lo largo de los veinte años siguientes–, era un medio tan insatisfecho como silencioso, tan silencioso como ubicuo; en su obra quedaba implícito que, fuera de las novelas, la poesía, la música, en una palabra, fuera del arte, los momentos ya no poseían un lenguaje propio ni en la Unión Soviética ni en Francia. Pero si a esos momentos se les pudiera dar un lenguaje, constituirían el fundamento de unas exigencias completamente nuevas en el orden social. ¿Y si uno dijese no al aburrimiento y exigiera sorpresas, no para un solo momento, sino como formación social?

Esto no era marxismo. Marx lo habría comprendido: las teorías de Lefebvre arraigaban en el Marx romántico de los *Manuscritos de Economía y Filosofía* de 1844, que Lefebvre había traducido y publicado a finales de los años veinte. Desafió al partido a seguir esas teorías; no se le hizo caso. Los administradores soviéticos del canon calificaron esos estudios tempranos de vaporosa alineación juvenil, los suprimieron, y Lefebvre siguió adelante, forjando su reputación en 1939 con *Le Matérialisme dialectique* (El materialismo dialéctico). Eso era ciencia. La teoría de los momentos era herejía, o, peor aún, cháchara. Eso condujo a que en 1958 Lefebvre fuera expulsado del partido. Pero para entonces ya había encontrado otros lectores.

«La teoría de los momentos coincidió con la investigación acerca de la creación de ambientes, de situaciones», le dijo a un entrevistador en 1975: Lefebvre se encontraba de nuevo en 1957, 1958, cuando era comunista sólo de nombre y un situacionista que sólo carecía de ese nombre. «La idea de escapar de la combinación de elementos del pasado –de repetición– era una idea que resultaba a la vez poética, subversiva y audaz. Realmente implicaba que éste era un proyecto que contenía una diferencia. No resultaba fácil inventar nuevos placeres, o nuevas maneras de hacer el amor... una idea utópica –aunque no del todo– puesto que, efectivamente, nosotros vivíamos, creábamos una nueva situación, la de exuberancia en la amistad, la de la microsociedad en el corazón de una sociedad que, además, la ignora.»

Era, dijo Lefebvre de su relación con los nuevos situacionis-

tas, una «historia de amor». Hablaba de «dejar de lado toda desconfianza, toda ambición, todos los esquemas... En un ambiente de apasionada unidad hablábamos hasta bien entrada la noche... Bebíamos, algunas veces había otros estimulantes, y esas noches poseían una seriedad, un afecto... era más que comunicación, era una comunión». «Momentos construidos como "situaciones" que pueden ser considerados momentos de ruptura, de aceleración, *revoluciones en la vida cotidiana individual*», escribieron los situacionistas en 1960. Muy pronto, Lefebvre y Debord, viajando juntos por Francia, idearon la idea de la Comuna como «festival». «Y entonces –dijo Lefebvre– de un modo natural, sin previo aviso, los tiempos cambiaron, el amor cambió.» Los situacionistas publicaron «Sobre la Comuna»; luego Lefebvre publicó «El significado de la Comuna»; los situacionistas lo atacaron como un vulgar plagio, y Lefebvre pronto desdeñó las abstracciones que él les había contagiado. «Echo de menos la amistad –dijo en 1975–. Me importa un comino.» Fue hacia adelante y hacia atrás, como si nunca lo hubiera superado. «Apenas leo sus ataques. ¿Para qué darles la menor importancia? Lo importante es el período de efervescencia, de descubrimiento, de amistad, de algo irrecuperable; una vez se ha perdido no puede reemplazarse.»

La Comuna, decidieron Lefebvre y Debord, creó una ciudad libre de planificación, un campo de momentos, visible y turbulento, la antítesis de la planificación; una ciudad que cada día era reducida a cero y reinventada. En eso estaban de acuerdo. En 1967, después de que Lefebvre y los situacionistas no se hubieran hablado en años, la brecha consistía en que aquél creía que la utopía era sólo arte, y éstos que el arte, al nivel de la utopía, era la vida misma. «El arte puesto en práctica» era un lema situacionista; lo que significaba: «La vida puesta en práctica.»

ALGUNOS LE ECHARON LA CULPA

Algunos le echaron la culpa de la Comuna al arte. «En 1872, el ministro de Instrucción Pública –dice T. J. Clark– tenía bastante claro que "la orgía de canciones producidas durante [la Comuna]" era en parte responsable de la depravación de sus miembros...», de su desprecio por las leyes de la Iglesia, el trabajo, la

familia. De este modo, el ministro dijo que la Comuna era la «razón de volver a imponer la censura en el *café-concert*, en un esfuerzo por prevenir que tales cosas ocurrieran de nuevo».

En la década de 1860, cuando la Comuna no era más que un sueño paranoide de Louis Veuillot, algunos de los que habían escuchado cantar a Thérésa creían haber oído una llamada a la revolución. Ella era Poly Styrene: esa mujer gorda y fea podía exigir completa libertad, al igual que cualquiera. Si ella podía perderse y encontrarse a sí misma entre la chusma, también tú podías hacerlo. «¡Soy parte de ella!» La completa libertad significaba... nadie lo sabía. Era mucho más fácil definirla por su aspecto negativo: no es este salto entre el cielo prometido por la nueva publicidad y las satisfacciones cotidianas que puedo comprar. No es esta sensación de que el ocio es también trabajo que experimento cuando cambio éste por la familia o cuando llevo a la familia al parque los domingos. No es esta disparatada convicción de ser un extraño en mi propia ciudad natal, de sentirme como una máquina en el trabajo, de sentirme como un anuncio en el parque, de sentirme como un turista en mi propia casa. ¿Por qué mi vida no se acopla a las exigencias de Thérésa? «La gente creía que Thérésa representaba una especie de amenaza al orden de los acaudalados, y desde luego el imperio parecía estar de acuerdo con ellos», escribe Clark. Aunque ella fue invitada a cantar delante de la emperatriz, las autoridades «vigilaban cada verso y cada estrofa» y «no mantenían en secreto la opinión de que consideraban el café-concert como una molestia pública».

Una molestia pública es una trivialidad. Los funcionarios que las clausuran –ya sean los que vigilaban a Thérésa, los que en 1956 permitieron actuar a Elvis Presley, pero sin mover ninguna parte del cuerpo, o los que prohibieron las actuaciones de los Sex Pistols– generalmente dan voz no tanto a miedos reales como a un deseo vehemente de publicidad gratuita. Y aun así, Elvis Presley y los Sex Pistols cambiaron las estructuras de la vida cotidiana –subieron las apuestas– en todo el mundo. Si bien lo que hicieron no condujo a ninguna revolución oficial, sí hizo que la vida en todo el mundo fuera más interesante, y la vida sigue siendo más interesante de lo que habría sido si ellos no hubiesen aparecido. En un libro que trata de movimientos culturales que no han levantado monumento alguno, de movimientos que apenas dejaron rastro –movimientos que no pueden refutarse mediante «ozymandias» por haber sido absoluta-

mente efímeros–, hacer la vida más interesante es el único patrón que, al juzgarlos, puede justificar las páginas que acabarán llenando.

LOS CONCIERTOS DE THÉRÉSA

Los conciertos de Thérésa, de los que dan noticia cuadros, periódicos e informes policiales de la época, pueden ser vistos como una incipiente cultura pop: no esa intemporal cultura-folklórica-del-pueblo, tampoco la mercantilizada cultura-para-el-pueblo organizada por el sector del ocio del mercado capitalista, sino algo intermedio. Tal como probó Michael Jackson, ni la nostalgia por la comunidad folk ni el constante movimiento del mercado pueden abarcar la cultura pop, aunque el mercado proporcione acceso a esa cultura –el acceso del público al artista, el acceso del artista al público– y la nostalgia, como una sensación de algo que puede perderse, lo impulse. La cultura pop es un producto –un espectáculo, un show, una canalización de deseos suprimidos en forma de mercado– y a la vez es un impulso, una producción de deseos suprimidos que una vez liberados pueden crear su propia melodía. En otras palabras, las de Clark:

> La producción de lo popular es un negocio arriesgado. Lo que comienza como un proceso de control y contención a menudo tiende a acabar como el imperio de la masa. Y ocurre así porque lo «popular» no es simplemente una mercancía hecha de materiales inertes y obedientes –aquí una frase, allí un valor– esperando a ser manipulada y decentemente representada. Es algo realizado con verdadera violencia ante las formas de vida resistentes; y esas formas sobreviven en el coro de Thérésa y en el público al que ella se dirige; siempre son capaces de reconquistar el aparato de producción. Al producir lo popular, la sociedad burguesa produce su opuesto [la chusma], y en su mayor parte se las arregla para convertir ese opuesto en una imagen que se elimina o se presenta en los momentos oportunos. Y aun la imagen misma... es enemiga de la mayor parte de cosas en las que cree la burguesía, y su efecto no puede calcularse tan exactamente como esa clase desearía. Existe siempre la oportunidad de que un verso o una estrofa sean utilizados por la cantante para exigir fugazmente el tipo de atención –el tipo de vehemencia colectiva– que Veuillot y el censor tanto temen.

EN 1967

En 1967, el panfleto de la IS «Sobre la Comuna» resultaba un plato suculento para T. J. Clark, quien en 1984 era profesor de Bellas Artes en la Universidad de Harvard y ya había escrito *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (La pintura de la vida moderna: París en el arte de Manet y sus seguidores). En 1966, Clark se unió a la Internacional Situacionista; formaba parte de ese grupo de apenas setenta hombres y mujeres, de los que sólo seis procedían del Reino Unido, que asumirían ese nombre en los quince años de existencia del grupo.

Contrariamente a los primeros libros sobre arte y política escritos por Clark, *The Painting of Modern Life* era explícitamente situacionista. Se basaba en gran medida en la noción del espectáculo: a diferencia de muchos que en 1984 estaban utilizando ese concepto, él le otorgaba crédito a su teórico. «Si una o dos veces –dijo Clark–, mi utilización de la palabra lleva una tenue vaharada de la serenidad milenarista de Debord, me daré por satisfecho.» Clark y Debord fueron antaño camaradas; excluido –expulsado– del grupo en 1967, Clark no se había hablado con Debord durante casi veinte años. Y aun así, su libro era una continuación de la obra de un grupo que efectivamente había dejado de existir después del éxito y el fracaso del mayo del 68, un acontecimiento en el cual las teorías y profecías del grupo fueron al mismo tiempo realizadas y destrozadas. El libro de Clark era, como fragmento, una recuperación de ideas surgidas veinte años antes; así y todo, como obra de historia que se refería a una época de la que ya habían transcurrido ciento veinte años, la distancia que le separaba de su tema parecía a menudo meramente formal. Había en el libro una serena percepción de un problema que podía surgir en cualquier momento, como si los Sex Pistols hubieran ejercido cierta influencia sobre Clark, y como si la IS la hubiese ejercido en los Sex Pistols. Traspuestos como un negativo, los juicios de Clark acerca de lo popular, del artista popular, de las posibilidades inherentes en las actuaciones de una cantante de *café-concert* en la década de 1860, pueden leerse como una

versión de las ambiciones que los Sex Pistols comenzaron a introducir en los clubes nocturnos de Londres a finales 1975. Y no es que sólo sean juicios: son también una versión de lo que realmente sucedió.

Tal versión de lo que realmente sucedió es capaz de presentar al cabaret como un lugar en el que la convicción de «no soy nada y debo serlo todo» toma forma: como un lugar en donde nace la revolución. Como miembro de una sociedad en la que los valores en que fui educado, valores que, a medida que aprendía a hacer mi propia elección, llegué a apreciar, son insultados cada día, mofados y menospreciados, y progresivamente destruidos por aquellos que están en el poder (no hay más que ver el correo: un congresista, «al servicio –dice– de la autoridad de Nuestro Señor Jesucristo», llama a derrotar a otro con el pretexto de que este último «ha votado contra los valores norteamericanos tradicionales que han ayudado a construir este país para formar el brazo evangelista en que se ha convertido... Envía a otro cristiano al Congreso»). Como tal persona, siempre que me permito hacer una pausa y pensar durante unos minutos seguidos, me siento lleno de fantasías homicidas. Supongo que se debe a la atracción que experimento por los espacios donde los demás actúan, ya que imagino que allí podré encontrar mi propio tipo de insulto, de mofa y de desdén, mis fantasías homicidas dramatizadas y afirmadas. Pero también me atraen porque como laboratorio de cambios me parecen tan buenos como cualquier otro; porque he averiguado que lo que se dice allí a veces se dice de una manera más clara y misteriosa que en cualquier otra parte; porque sé que uno puede salir de un club nocturno con la sensación de que nada volverá a ser como antes. Pero a medida que me dispongo a echar una prolongada mirada a esas cosas que, durante un breve período ya dejado muy atrás, se concentraron en unos pocos conciertos –conciertos que tuvieron lugar en pequeños escenarios o en las páginas de oscuras publicaciones–, vale la pena asistir a una versión del espacio donde se llevan a cabo esas actuaciones como si se tratase de un lugar en el que la revolución va a morir, donde su espíritu, para utilizar una de las palabras favoritas de los situacionistas, es «recuperado», donde el grito de lo que debería ser es absorbido por el espectáculo de lo que es, donde la exigencia imposible es devuelta al redil de la expectación y el resultado, donde se cura la enfermedad de la vehemencia colectiva; donde la «revolución» significa un instante en el que la gente, de un modo u otro empujada fuera de la historia, dice no, entra en

el festival y entonces su instante se convierte en una nota al pie, o flota libremente como un mito anarquista.

En febrero de 1920, poco más de un año después de la revolución de noviembre de 1918, el levantamiento espartaquista del 5 de enero de 1919, y el asesinato, diez días después, de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, la revolución reapareció en Berlín de la mano de Max Reinhardt, que puso en escena *Danton*, una obra de Romain Rolland. El crítico Kurt Tucholsky salió del teatro y escribió un poema, «La muerte de Danton»:

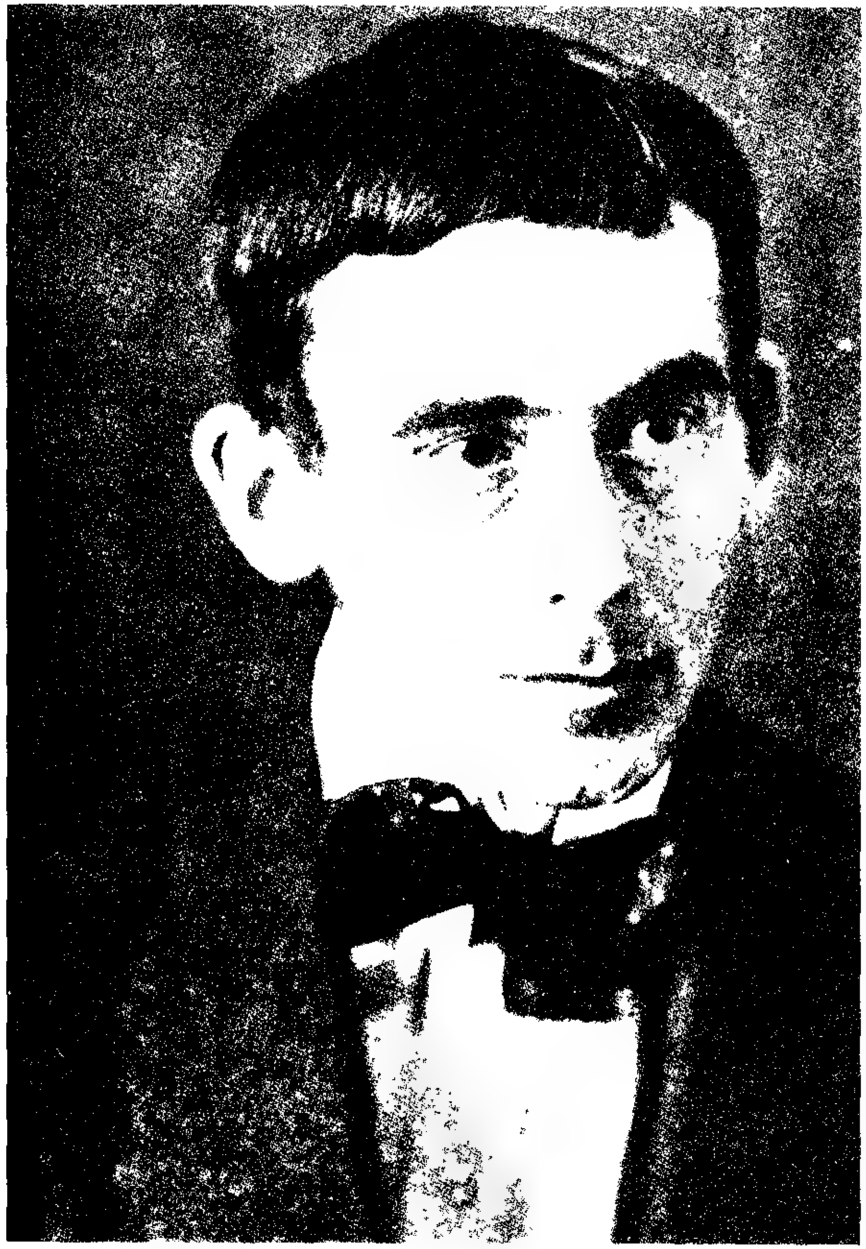
El acto tercero de la obra de Reinhardt
fue impresionante...
Seiscientos extras moviéndose de un lado a otro.
¡Escuchad lo que dice el crítico!
Todo Berlín la encuentra estremecedora.
Pero en todo este asunto veo
una parábola si queréis saberlo.
«¡Revolución!» grita y aúlla el Pueblo.
«¡Libertad, eso es lo que necesitamos!»
Hace siglos que la necesitamos...
nuestras arterias se desangran.
El escenario se estremece. El público
se balancea.
Todo acaba a las nueve
en punto.

Versión dos:

Historia secreta de un tiempo pasado

Johnny Rotten, 1977

[illegible]



[illegible]

Saint-Just a los dieciséis años

En diciembre de 1957, Guy-Ernest Debord, nacido en París el 28 de diciembre de 1931, sacó un libro llamado *Mémoires*. No lo escribió. Recortó docenas de párrafos, frases, estrofas y a veces palabras sueltas de libros, revistas y periódicos; luego las esparció sobre unas cincuenta páginas que su amigo Asger Jorn, un pintor danés, llenó de salpicaduras, líneas, manchas, trazos y gotas de colores. Aquí y allá había fotografías, anuncios, planos de edificios y ciudades, caricaturas, tiras cómicas, reproducciones de grabados en madera y en planchas, éstos también sacados de bibliotecas y quioscos; y al ser cada fragmento mudo en sí mismo y estar todos ellos separados de cualquier contexto informativo, el conjunto funcionaba como un galimatías, como un texto espectral.

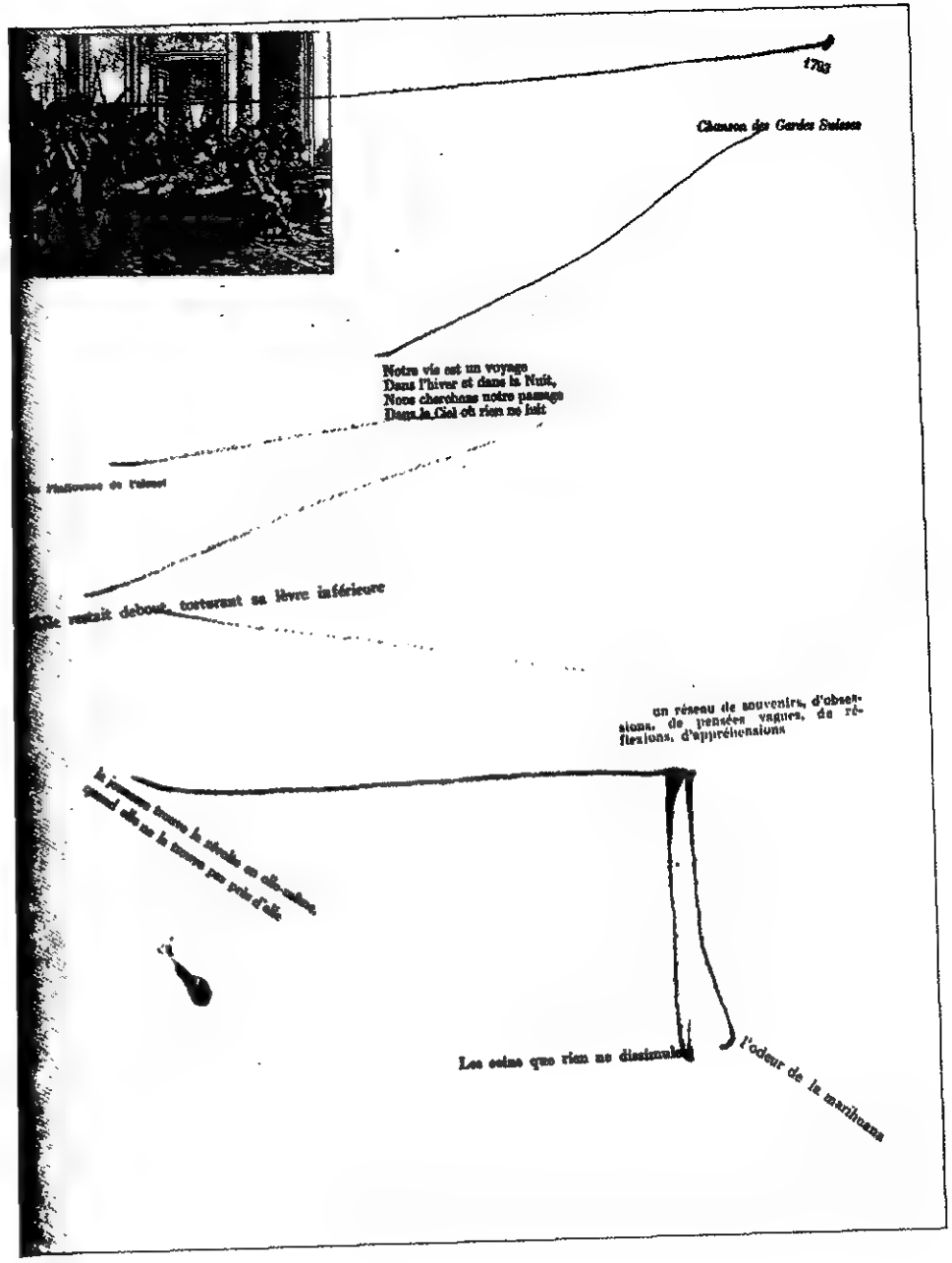
Al principio el libro parecía poco más que una broma un tanto rebuscada. De hecho contaba una historia muy específica, y llevaba una afirmación que era la única historia que valía la pena contar: el libro estaba encuadernado en papel de lija, de modo que cuando se colocaba sobre una estantería destruía los restantes libros.

Hay que encajar las piezas de la historia, y luego, una vez que se hayan seguido sus pistas, descifrarla según su procedencia y el destino que parecía tener. Compuesto de detritus –tan aparentemente al azar en su organización que transmitía la sensación de detritus– el libro era una historia del primer año de la Internacional Letrista, un cambiante grupo de jóvenes que vivían en París –ex estudiantes, ex poetas, ex directores de cine, ahora ociosos, fugitivos, borrachos–, que desde junio de 1952 hasta septiembre de 1953 se habían reunido bajo manifiestos de una sola frase del tipo: «El arte del futuro será el derrocamiento de las situaciones o no será», «La nueva generación no dejará nada al azar», «Jamás

saldremos vivos de aquí». Era la historia secreta de una época que había pasado, decía la penúltima página, «sin dejar rastro». Pero *Mémoires* era un libro también hecho para fijar los orígenes de la Internacional Situacionista, el grupo más visible que Debord, Jorn y otros artistas europeos habían formado en julio de 1957. Su folleto fundacional se abría con las siguientes palabras: «En primer lugar creemos que hay que cambiar el mundo.» La obra de Debord no es sólo un libro de memorias, sino también una profecía. Para seguir su historia, uno necesitaba información que Debord había eliminado..., incluso las palabras «l'Internationale lettriste», que jamás aparecieron. Pero uno también necesitaba la capacidad de imaginar un mundo reinventado, no meramente una «microsociedad provisional», como le gustaba definirse a la IL, sino una nueva civilización «situacionista», compartida por millones de personas y que finalmente cubriría el globo.

En este mundo nuevo, las palabras e imágenes inconexas y aparentemente sin significado de *Mémoires* tendrían sentido. En primer lugar tendrían sentido como ruido, una cacofonía que desgarraría la sintaxis de la vida social, la sintaxis, tal como Debord lo expresaría en *La sociedad del espectáculo*, del «discurso ininterrumpido por parte del orden existente acerca de sí mismo». A medida que el ruido creciera, estas palabras e imágenes comenzarían a encontrar sus vínculos –en forma de pintadas en incontables muros, gritos procedentes de miles de bocas, incluso en forma de calles familiares y edificios que uno de pronto veía como jamás había visto antes– y entonces, una vez rota la vieja sintaxis, estas cosas adquirirían un segundo tipo de sentido, no serían experimentadas como cosas, sino como posibilidades, elementos de lo que Debord denominaba «situaciones construidas».

Serían «momentos de la vida concreta, creados libre y deliberadamente», cada uno de ellos «compuesto de gestos contenidos en un decorado transitorio» que serían el «producto de la decoración y de ellos mismos», generando a su vez «otras formas de decoración y otros gestos». Cada situación sería un «medio ambiente» para una «gama de acontecimientos»; cada uno cambiaría su escenario, y permitiría que este mismo le transformara a su vez. La ciudad ya no sería experimentada como un decorado de mercancías y poder sino que se percibiría como un campo de «psicogeografías» –una epistemología del tiempo y el espacio cotidianos–, permitiendo a cada uno comprender y transformar «los efectos específicos del entorno geográfico, conscientemente



organizado o no, sobre las emociones y el comportamiento de los individuos».

La ciudad cambiaría como un mapa que tú mismo estuvieses dibujando, y comenzarías a vivir tu vida como un libro que se va escribiendo. Inspirado por una calle o un edificio, una reunión de gestos podía implicar que había que encontrar una calle diferente, que un edificio podía ser rediseñado mediante gestos llevados a cabo en su interior, que había que hacer nuevos gestos, incluso que había que construir una ciudad nueva o derribar una vieja. Raoul Vaneigem escribió en su *Tratado del saber vivir*:

> Una noche al caer la tarde, mis amigos y yo errábamos por el interior del Palais de Justice de Bruselas. El edificio es una monstruosidad que aplasta los barrios pobres que hay detrás y monta guardia sobre la opulenta Avenue Louise..., la cual, algún día, convertiremos en un yermo pasmosamente hermoso. A medida que nos deslizábamos por ese laberinto de pasillos, escaleras y una inacabable serie de salas, discutíamos acerca de qué podría hacerse para dejar habitable ese lugar; durante un tiempo ocupamos un territorio enemigo; mediante el poder de la imaginación transformamos una cueva de ladrones en un fantástico parque de atracciones, en una soleada cúpula de placer, donde las más asombrosas aventuras podían vivirse realmente por primera vez.

Eso era una fantasía, admite alegremente Vaneigem..., pero «la fantasía subvierte el mundo». Cuando este campo libre fuera finalmente abierto por el ruido de la sintaxis al explotar, cuando la caída del diccionario dejase todas las palabras tendidas en la calle, cuando los hombres y las mujeres se apresuraran a recogerlas y a convertirlas en imágenes, tales fantasías recibirían un fuerte impulso, se convertirían en catalizadores de nuevas pasiones, nuevos actos, nuevos acontecimientos; las situaciones, «hechas para ser vividas por sus creadores», serían una manera completamente nueva de estar en el mundo. Estas situaciones formarían un tercer tipo de sentido, parecerían *sui generis*, no les estorbaría el bagaje de ningún pasado, se abrirían siempre a nuevas situaciones y a un nuevo tipo de historia que ellas mismas producirían. Y sería una historia no de grandes hombres, ni de los monumentos que han dejado, sino una historia de momentos, el tipo de momentos que antaño uno atravesaba sin ser consciente de ellos y que ahora todos creaban de un modo consciente.

Cuando Debord contaba este relato en sus *Mémoires*, la historia misma era *sui generis*. En sus páginas estaban presentes variaciones anteriores, desde el descubrimiento de los «campos magnéticos» por parte de los surrealistas en la década de los veinte hasta los vagabundeos de Thomas de Quincey por el Londres de principios del siglo XIX, incluso podríamos remontarnos hasta la «Carte de tendre» (Mapa de sensaciones) de las *précieuses*[1] del siglo XVII... sólo que en forma de bagaje invisible, lo cual quiere decir «libro sellado». Esto era lo que tenía que ser el pasado, decían las *Mémoires*: lo que sería, si los jóvenes hombres y mujeres sin identificar que aparecían en las páginas de Debord, enmarcados por los vivos colores de Jorn, pudieran algún día reemplazar el tiempo muerto. ¿O acaso ya lo habían hecho? En este punto, la banda sin nombre, actuando entre 1952 y 1953, estaba descubriendo que podía existir un mundo de permanente novedad, y encontraba los medios de ponerlo en movimiento. Los medios eran dos: la *dérive*, ir sin rumbo por las calles de la ciudad en busca de signos de atracción o repulsión, y el *détournement*, arrancar artefactos estéticos del contexto que les es propio y desviarlos hacia contextos de creación propia. *Mémoires*, con sus meandros que atraviesan las palabras y las imágenes robadas, era una versión de ambos, al igual que ambos eran formas de arte que, según la IL, no podían producir arte, sino un nuevo tipo de vida.

A medida que se alcanzaba la mitad de este siglo, los delincuentes intelectuales de la IL veían la cultura y el comercio del mundo occidental tal como Theodor Adorno y Max Horkheimer, filósofos exiliados de la Escuela de Frankfurt, lo habían hecho a finales de la Segunda Guerra Mundial: un sistema único de dominación y asfixia, «uniforme en su totalidad y en cada una de sus partes». Como un benigno equivalente del estalinismo, el capitalismo consumaba un doble reflejo, que reducía a pura nulidad todo lo que había fuera de él. Con un mundo gobernado por lo que Harold Rosenberg denominaba «el éxtasis del poder», el arte era esgrimido como el último reducto de creatividad y voluntad crítica. La nota sonaba con ecos de las Termópilas o la Carga de la Brigada Ligera: «¿Qué pueden hacer cincuenta –escribió en 1947 Clement Greenberg de los pintores abstractos de Nueva York–, contra ciento cuarenta millones?»

Un grito así puede parecernos histérico hoy en día, si no lo

1. Mujeres literarias francesas del siglo XVII, muy afectadas en el uso del lenguaje. *(N. del T.)*

Carte du pays de Tendre. 1656.

Une zone expérimentale pour la dérive. Le centre d'Amsterdam, qui sera systématiquement exploré par des équipes situationnistes en avril-mai 1960.

Ilustraciones de «Urbanismo Unitario a finales de los años cincuenta», *I.S.*, número 3, diciembre de 1959

parecía ya entonces; el resto de los Estados Unidos no estaba contra los cincuenta de Greenberg, simplemente los ignoraba, y sus razones tenía. Los miembros de la IL tenían las suyas. Habían encontrado su afinidad en el arte, en un amor hacia lo que el arte prometía y hacia lo que esas promesas impedían, hacia el reino separado y privilegiado que la sociedad reservaba a los sueños hermosos e impotentes; pero incluso la belleza, creían ellos, había sido durante treinta años una mentira, antes de que ninguno de ellos naciera. En algún punto entre 1915 y 1925 el arte se había consumido a sí mismo en una guerra contra sus propios límites, en una lucha por escapar de su reducto, su museo, su parque de diversiones, su zoo; desde entonces no había existido arte sino «imitaciones de ruinas» en un «carnaval sombrío aunque provechoso, donde cada cliché tenía sus discípulos, cada regresión sus admiradores, cada nueva versión sus fans». Los sueños de la IL de un mundo reinventado procedían del arte, pero el grupo estaba seguro de que, en su época, hacer arte era perder el tiempo; reclamar una imagen o un verso como propio, como una única y eterna marca en el muro de una historia escrita por anticipado, sería perpetuar un fraude en la historia que el grupo tenía intención de crear. Sería participar de los mitos del hombre bendecido por el genio y la inspiración divina, prestar sus manos a un sistema de jerarquía individual y control social; con Dios muerto y el arte ocupando su lugar, sería mantener una ilusión religiosa, adecuadamente atrapada en la más mágica de las mercancías. Sería colocar el cielo dentro de un marco en lugar de señalarlo en el cielo como un sacerdote –¿cuál sería la diferencia?–. Hacer arte sería traicionar los deseos corrientes y ocultos que el arte alguna vez representó, pero practicar el *détournement*, escribir nuevas viñetas de cómic para las tiras de los periódicos, o, por lo que se refiere a los clásicos de la pintura, insistir simultáneamente en una «devaluación» del arte y en su «reinversión» en un nuevo tipo de discurso social, «una comunicación que contuviese su propia crítica», una técnica sin mistificación posible debido a que su propia forma era una desmistificación... y perseguir la *dérive*, ceder ante las promesas de la ciudad, y luego encontrarlas defectuosas, vagar por la ciudad, permitir que sus signos te desviaran, y entonces tú mismo desviar esos signos, obligarlos a renunciar a rutas que antes no existían; sería el cuento de nunca acabar. Sería comenzar a vivir de un modo verdaderamente moderno, producto de la calzada y las imágenes, de las palabras y el clima, un modo de vida que cualquiera podría comprender y utilizar.

«Su filosofía subyacente –escribió Christopher Gray en *Leaving the 20th Century* a propósito de la IL– era la del experimento y el *juego...*», pero se jugaría con toda la cultura y el terreno sería la propia ciudad. ¿Por qué no? «Primero buscar ropa y comida, luego se le añadirá el Reino de Dios», dijo Hegel; el tiempo ya había pasado, era la hora del reino. «Baste decir que nuestra visión de las premisas de la revolución, a un nivel tanto cultural como estrictamente político, no sólo están maduras, sino que han comenzado a arraigar», escribieron Debord y Gil J Wolman en nombre de la IL en 1956. Para la IL, lo que Hannah Arendt denominaba la cuestión social –el hambre, la necesidad del cuerpo haciendo retroceder la voluntad que busca la libertad, una fuerza que hacía que todas las revoluciones prometieran el Reino de Dios derrotado o travestido, escaso incluso de comida o ropas– había sido, al menos, solventada. Tal como la IL leía los signos de la técnica y la abundancia de la posguerra, tal como leía los anuncios, de ahora en adelante cualquiera que sufriera privaciones sería una víctima no de la necesidad, sino del éxtasis del poder, un éxtasis que podía ser roto. La pobreza moderna era una pobreza de la pasión, arraigada en la predictibilidad de una sociedad mundial lo suficientemente rica para manejar el tiempo y el espacio. De este modo, el grupo rechazaba el capitalismo como un presente vacío, el socialismo como un futuro equipado sólo para cambiar el pasado, y en lugar de eso hablaba de construir «castillos de aventura». Caminando por las calles hasta que estuvieran demasiado bebidos para saber en qué esquina girar, intentaban llegar hasta el delirio a fin de emerger como un mensaje de seducción; así fue como en 1953, a los diecinueve años de edad, Ivan Chtcheglov escribió una «Fórmula para un nuevo urbanismo», y convocó a sus camaradas a fundar la primera ciudad: «la capital intelectual del mundo», una especie de Disneylandia surrealista, un parque de atracciones en el que la gente viviera, una *ville de tendre* con distritos y jardines que correspondieran «a todo el espectro de sentimientos que uno encuentra *por casualidad* en la vida cotidiana», reinos construidos de aventuras, confusión, utilidad, tragedia, historia, terror, felicidad, muerte; una ciudad en la que «la principal actividad de sus habitaciones» fuese «la *DÉRIVE* CONTINUA», un vagar por un paisaje de «edificios cargados de poder de evocación, construcciones simbólicas que representan emociones, fuerzas y acontecimientos del pasado, el presente y el futuro. Cada día, a medida que desaparecen las chispas de la pasión, se hace más urgente una expansión racional

de antiguos sistemas religiosos, de cuentos de hadas, y, por encima de todo, del psicoanálisis expresado arquitectónicamente», dijo Chtcheglov. Pero en la ciudad que él imaginaba «todo el mundo vivirá en su propia catedral. Habrá habitaciones más alucinógenas que cualquier droga, y casas donde será imposible no enamorarse».

Dirigiéndose tan sólo a los miembros de la IL y firmando con el seudónimo de Gilles Ivain, Chtcheglov inventaba un secreto a fin de compartirlo con sus amigos; al mismo tiempo estaba escribiendo un manifiesto para cambiar el mundo. «Una enfermedad mental ha barrido el planeta», anunció. «La banalización... este estado de cosas surgiendo de la lucha contra la pobreza, ha sobrepasado su último objetivo –la liberación del hombre de las preocupaciones materiales– y se ha convertido en una imagen obsesiva que flota sobre el presente. A la hora de elegir entre el amor o el basurero, los jóvenes de todo el mundo han elegido el basurero.» Elegir el basurero era abrazar la cosificación, convertirse uno mismo en un basurero. Pero elegir el amor era escapar de la prisión del yo alienado; de este modo, al soñar con su propia catedral, el amante del que hablaba Chtcheglov no estaba asilado, no era un cojo balbuceante oculto en su Notre-Dame privada, sino un ciudadano de un mundo nuevo, dispuesto a hablar. Podría decir lo mismo que el amante de la novela de misterio de Paul Auster *The Locked Room (La habitación cerrada)* (1986): «Al pertenecer a Sofía, comencé a sentirme como si también perteneciera a todos los demás. Resultó que mi verdadero lugar en el mundo estaba en algún lugar más allá de mí mismo, y si ese lugar estaba dentro de mí, también era ilocalizable. Tal era la diminuta brecha entre el yo y el no-yo, y por primera vez en mi vida vi este ningún lugar como el centro exacto del mundo.» Esto es utopía, y utopía significa «en ninguna parte». Pero dentro de la IL todos los absurdos e imposibilidades, por obvios que resultaran, eran minimizados (¿quién te dice que tendrás que elegir entre el amor y el basurero?); el proyecto de la IL era la extensión racional del cuento de hadas. Esa utopía, el centro exacto del mundo, era el lugar donde la IL quería vivir.

«En última instancia –escribió Gray–, lo que había implícito era la cosa más sencilla del mundo: querer convertir tus sueños en realidad. Y sus enemigos eran igualmente simples: la estéril fantasía subjetiva por un lado, y, por el otro, su contrapartida objetiva: el mundo del arte.» Algún día uno se enfrentaría al enemigo definitivo, el orden existente; tal como en un intento por

rememorar los días en que era miembro de la IL escribió Alexander Trocchi en 1964, la primera batalla era «atacar al "enemigo" en su base, dentro de nosotros mismos». De este modo, los estetas de la IL se prohibían hacer arte, y dentro de ese mismo espíritu, se prohibían trabajar. Como microsociedad provisional, su intención era vivir el futuro en el presente, en un futuro-presente donde las herramientas de dominio ya existentes en casi todas las sociedades avanzadas harían que tarde o temprano el trabajo fuera redundante y el ocio ilimitado. Ésa era la base material sobre la que flotaba su visión de un mundo de situaciones construidas; errando por París, buscaban ese mundo, y su siguiente comida.

La IL creía que reemplazando el trabajo y el entretenimiento por la *dérive*, el arte por el *détournement*, y los roles de la sociedad productiva todavía reforzados por una sociedad que aún vivía en el pasado-presente por un «rol de puro consumo» –la IL se refería al consumo de «su tiempo»– podría «reinventarlo todo cada día». Reinventarlo todo o perderlo todo, tal como dijo Debord en 1972 (cuando la IL, en su día un grupo conocido sólo por un pequeño círculo, era un experimento que Debord creía olvidado por todo el mundo excepto él): «El tiempo asusta..., está hecho de saltos cualitativos, elecciones irreversibles, ocasiones que nunca regresan.»

Ésta era la carga asumida por aquellos que se comprometían a una vida de permanente novedad. Cada día, los miembros de la IL recorrerían las calles no como prisioneros de salarios y precios, no como empleados, compradores o turistas, sino como viajeros en un laberinto revelado por su deseo de encontrarlo. Cada día acorralarían los espectáculos del arte y la publicidad, las noticias y la historia, saquearían un poco de aquí y un poco de allá, y harían que hablasen un nuevo idioma, un contralenguaje, dejando cada vez un pequeño agujero en el gran espectáculo de la vida social, al menos mientras gobernara el espacio y el tiempo del propio grupo. Jugando un «juego de libertad», un «cuestionamiento sistemático –diría Debord–, de todas las diversiones y trabajos de la sociedad, una crítica total de su idea de felicidad», los miembros de la IL se convertirían en «amos y poseedores de sus propias vidas».

De hecho se trataba de una búsqueda desesperada, de una utopía que contenía su propia contradicción, producto de un deseo que en seguida fue más allá del arte y se encontró regresando a él: «Cuando la libertad se practica en un círculo cerrado –escribió Debord en 1959, rememorando la IL en su película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de*

temps (Del paso de algunas personas a través de un momento bastante breve en el tiempo)–, se diluye en un sueño, se convierte en una mera representación de sí misma.» Lo que parecía libertad podía no ser más que una palabra, escribió amargamente Wolman al resto del grupo a principios de 1953, después de que rechazaran el plan de Debord de atacar un reformatorio de chicas: «Naturalmente sueñas por la noche si puedes dormir pero la vida amenaza hay policías en cada esquina y junto a las señales de los bistrós las chicas de su edad están marcadas por las cicatrices de la juventud.» Era una búsqueda cruel: «Lo que faltaba –dijo Debord– era algo que se sentía como irrecuperable. Las extremas incertidumbres de subsistir sin trabajar hacían que los excesos fueran necesarios y las rupturas definitivas.» Uno tras otro, todos los que estaban junto a Debord fueron expulsados o abandonaron. «El suicidio se llevó a muchos», dijo en 1978, en su película *In girum imus nocte et consumimur igni*, citando entonces *Mémoires* igual que había citado *La isla del tesoro*: «Bebed y el diablo se encargará del resto.» Pero entre 1952 y 1957, mientras duró la IL, otros fueron ocupando sus lugares. Podías verlos, la Internacional en pleno alrededor de una mesa, cuando la idea tomó cuerpo de nuevo: la revolución comienza como un deseo de verdad, que es un deseo de justicia, que es un deseo de armonía, que es un deseo de belleza. No podemos vivir sin belleza, pero el arte ya es incapaz de proporcionarla. El arte es la mentira de que ya no estamos viviendo, y ése es el engaño, la falsa promesa de belleza, la compensación por la destrucción de la armonía y la verdad que evita que todos vivan. Como engaño, el arte debe suprimirse, y como promesa debe *realizarse*, y ésta es la clave de la revolución. El arte debe ser reemplazado, y nosotros, que hemos suprimido el arte en nuestro espacio y en nuestro tiempo, podemos hacer que suceda. La nueva belleza sólo puede ser la belleza de la *situación*, es decir, provisional y *vivida*...

La Internacional Situacionista se fundó sobre la convicción de que ese círculo cerrado podría abrirse, de que este mundo nuevo, al principio privado, un descubrimiento casi abstracto de unos pocos, podía ser explorado, explicado, publicado y embellecido, hasta que la gente lo reclamara de un modo apabullante. Apabullante y público, pues los situacionistas unían esa exigencia a las manifestaciones incipientes de rechazo y revuelta que atisbaban por todo el planeta; manifestaciones, estaban seguros de ello, de una insatisfacción aún poco comprendida respecto de la calidad de vida en la sociedad moderna, fragmentos esparcidos

«Programa preliminar para el Movimiento Situacionista». «Esta inscripción, en una pared de la rue de Seine, puede remontarse a los primeros meses de 1953 (una inscripción adyacente, inspirada por una política más tradicional, permite una exactitud virtualmente completa a la hora de fechar el grafiti en cuestión: convoca a una manifestación contra el general Ridgway, por lo tanto, no puede ser posterior a mayo de 1952). La inscripción reproducida nos parece una de las reliquias más importantes jamás descubiertas en Saint-Germain-des-Prés, un testamento para el particular modo de vida que intentaba afirmarse allí.»
I.S., número 8, enero de 1963

de una negación de su idea de felicidad. Tenían un plan: atrayendo a los talentos más sobresalientes de toda Europa y luego de todo el globo, la IS se dedicaría simultáneamente a la «crítica más despiadada de todo lo que existe» (Marx, 1843) y a «arrojar luz sobre deseos olvidados y a crear otros completamente nuevos» (Chtcheglov, 1953), y a continuación, dijo la IS en 1958, en el primer número de su revista *Internationale situationniste*, «echaremos a pique este mundo». «Todos deben buscar lo que aman, lo que les atrae», escribieron entonces. Y para descubrir lo que amabas, primero debías encontrar todo aquello que odiabas, todo aquello que bloqueaba tu camino a lo que amabas. Recorrer esa calle sería encontrarte en un terreno donde el más pequeño obstáculo exigiría una contestación al orden existente.

Al principio, este paso sería como recorrer un campo de batalla de una guerra de la que nadie más estaba al corriente de que se libraba. Ésa era la carga transmitida a los lectores de «Decadencia y caída de la economía del espectáculo-mercancía», el virulento panfleto de la IS acerca de los disturbios en el gueto

negro de Watts, California, en agosto de 1965, un remolino que dejó atrás más de treinta muertos, y «la primera rebelión en la historia –decía encantada la IS hurgando en la disputa entre el amor y el basurero– que se justificaba a sí misma con el argumento de que no había aire acondicionado durante una ola de calor». Para la mayoría, no tenía sentido que mientras los negros mucho más pobres de Harlem y Newark permanecían en silencio, los negros que vivían con relativa comodidad en Los Ángeles quemaran y saqueasen, muchos de ellos con orgullo y alegría. Para los situacionistas, citando la jactancia de un tal Bobbi Hollon, un joven sociólogo de Watts que juraba «no limpiarse jamás la sangre que había salpicado sus sandalias durante la revuelta», tenía mucho sentido. «La comodidad –escribió–, nunca será lo suficientemente cómoda para aquellos que buscan lo que no está en el mercado.»

La IS era un grupo de críticos; inclinados hacia atrás en la sillas del café mientras otros actuaban, no pedían disculpas. Tal como dijo Debord años más tarde: «Donde había fuego, nosotros llevábamos la gasolina.» «La crítica teórica de la sociedad moderna, en sus formas más avanzadas, ya coexiste con la crítica en forma de actos a esa misma sociedad –dijo de Watts la IS–, ambas separadas, pero avanzando hacia las mismas realidades, am bas hablando de lo mismo. Estas dos críticas se explican la una a la otra; ninguna es explicable sin la otra. Nuestras teorías acerca de la "supervivencia" y del "espectáculo" están iluminadas y verificadas por acciones que [parecen hoy] incomprensibles... Un día estas acciones estarán a su vez iluminadas por esta teoría.»

«Decadencia y caída de la economía del espectáculo-mercancía» debía formar parte del acontecimiento que analizaba. Escrito en París y en francés, fue traducido al inglés y distribuido en los Estados Unidos antes de que apareciese en Europa. La cuestión que suscitaba la IS habría resultado familiar a ciertas personas de los Estados Unidos en 1965: «¿Cómo –preguntaban los situacionistas, en un lenguaje no muy diferente de la Declaración de Port Huron de 1962, el manifiesto fundacional de Estudiantes por una Sociedad Democrática– consigue el pueblo hacer historia partiendo de unas condiciones preestablecidas que procuran disuadirle de intervenir en ella?» Pero la respuesta que dieron los situacionistas también podía haber procedido de Marte: «El pillaje es la respuesta natural a la sociedad de la abundancia, una sociedad no de abundancia humana y natural, sino de abundancia sólo de mercancías... El pillaje del distrito de Watts fue la

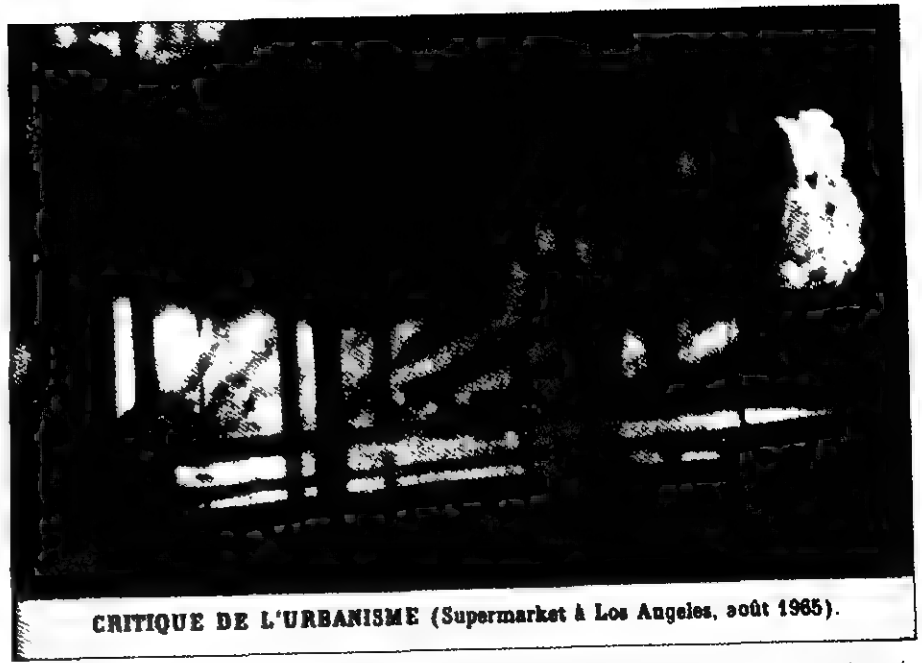


Ilustración procedente de «Decadencia y caída de la economía del espectáculo mercancía», número 10 de *I.S.*, marzo de 1966

«Como dice la IS, es mucho, muchísimo mejor ser una puta como yo que un fascista como Constantino.» Foto *détourné* de Christine Keeler a cargo del situacionista J. V. Martin, sobre la boda de la princesa Anne-Marie de Dinamarca con el rey Constantino de Grecia. Número 9 de *I S.*, agosto de 1964

más directa comprensión de este principio distorsionado: "A cada cual según sus falsas necesidades!..." [pero] los verdaderos deseos comenzaron a encontrar expresión en el festival, en el *potlatch* de la destrucción... Por primera vez no es la pobreza sino la abundancia material lo que hay que dominar.» Era algo delirante, pero también seductor; seductor porque era contundente. La IS consideraba que ése era el campo de batalla, y desde junio de 1958 hasta septiembre de 1969 las páginas de la *Internationale situationniste* trazaron sus fronteras.

Los situacionistas procuraban verse a sí mismos igual que veían a la gente de Watts: enfrentados a «la realidad de un capi-

talismo y una tecnología que deja al individuo sin poder, a menos que sea ladrón o terrorista» (palabras escritas en 1987 por Stanley Hoffmann, distinguido profesor de historia, pero en 1965 impensables fuera de un pequeño círculo de fanáticos). De este modo practicaban el terrorismo intelectual, e inseparable de esa práctica era el robo de la propiedad intelectual. Como guía de campo, las páginas de su periódico eran también un laboratorio, un terreno de pruebas de los experimentos de la IS con el contralenguaje, el *détournement* con el que los situacionistas pretendían moverse desde las viñetas de las tiras cómicas hasta una crítica tan mágicamente auténtica que arrojase las palabras de sus enemigos contra sí mismos, obligando a que incluso esos guardianes del bien y la verdad hablaran ese nuevo lenguaje. Al igual que la *dérive*, ésta era la estética de la ocupación del territorio enemigo, una incursión lanzada para apoderarse de lo conocido y convertirlo en otra cosa, una guerra librada sobre un campo de batalla sin límites y sin reglas; cuando en 1962 la IS descubrió que un actor berlinés llamado Wolfgang Neuss había «perpetrado un acto de sabotaje de lo más sugerente... revelando mediante un anuncio aparecido en el periódico *Der Abend* la identidad del asesino en una serie televisiva de detectives que había mantenido al público en vilo durante semanas», el grupo colocó alegremente este pequeño acontecimiento en el mismo plano que las revueltas de Watts. La creación –o la destrucción– de significado iba mano a mano con la creación de historia. El *détournement* era la política de la cita subversiva, de cortar las cuerdas vocales de todo portavoz autorizado, de tirar de los símbolos sociales a través del espejo, de desviar las palabras e imágenes inadecuadas hasta formar guiones conocidos y ampliarlos. En última instancia, habían dicho Debord y Wolman en 1956, cualquier signo –cualquier calle, anuncio, cuadro, texto, cualquier representación de la idea de felicidad que tiene la sociedad– «es susceptible de convertirse en otra cosa, incluso en su opuesto».

¿Y si uno pudiese hacer que realmente sucediera? El espectáculo era en sí mismo una obra de arte, una economía de falsas necesidades elevada a un retablo de deseos congelados, verdaderos deseos reducidos a una caricatura de necesidades crispadas. Extendiendo el nocivo documento que hablaba del *détournement* hasta que comenzase a aparecer por todas partes, la IS devaluaría la moneda del espectáculo y el resultado sería una fatal inflación. Entonces un penique sería una fortuna. El *détournement* del signo adecuado, en el lugar y el momento adecuados, podía ori-

Cómic *détourné*, EE.UU., 1986

ginar en las masas un absoluto cambio de perspectiva. La comunicación del espectáculo en una sola dirección reducía a balbuceos todos los otros discursos; pero ahora el espectáculo se replegaba sobre sí mismo, sonaba como un balbuceo, y todo el mundo estaba al tanto de sus intenciones. El factor de conexión reversible sería comprendido, la cuerda sería tañida, las mesas girarían, cada sí se convertiría en un no, cada verdad se disolvería en una duda, y todo cambiaría. Entonces la IS, habiéndose otorgado el título de «oscura conspiración de exigencias ilimitadas», «un estado mayor *que no quiere tropas*», vería realizado su sueño de una Nueva Jerusalén al desaparecer dentro de ella en una revuelta en forma de galimatías social, donde la «libertad de decirlo todo» sería inseparable de «la libertad de hacerlo todo». *«Nosotros organizaremos la detonación»*, prometió la IS en 1963. «La libre explosión debe escapar de nuestras manos y de cualquier control para siempre.» Después, *Mémoires* sería felizmente olvidado, como si jamás hubiese aparecido. A la vez recuerdo y profecía, el libro se había situado de antemano como un artefacto que, una vez comprendido, seguiría siendo tan desconocido como si hubiese resultado fecundo: la historia secreta de una época que aún había de llegar.

Resultó ser una especie de mapa de un territorio que ya había dejado de existir, una narración de unas aventuras que habían tenido lugar allí. «Hubo, entonces, en la margen derecha del río –uno no puede poner el pie dos veces en el mismo río, ni tocar una sustancia perecedera dos veces en el mismo estado– un vecindario en el que lo negativo estableció su corte.» Eso le dijo Debord a su cámara en 1978, cuando hubo pasado el tiempo que había de venir. «Allí –escribió un año después–, en 1952, en París, cuatro o cinco personas indignas decidieron buscar la *supercesión* del arte.» No explicó lo que tal cosa significaba, o mejor dicho, lo explicó de un modo distante, rodeando de citas otra frase que uno podía haber encontrado flotando en sus *Mémoires*: «La supercesión del arte es el Paso el Noroeste de la geografía de la vida real, tan frecuentemente buscado durante más de un siglo, una búsqueda que comienza especialmente en la autodestructora poesía moderna.»

Debord, veinticinco años después de que cuatro o cinco hubieran comenzado su búsqueda de la trascendencia, no estaba hablando de poesía, al menos no en los términos en que normalmente se entiende la palabra; estaba hablando de la «revolución social», una completa transformación de la vida tal como la gente la vivía, días tras día. Hablaba de cómo había atisbado la insurrección de mayo del 68; una causalidad razonaba ahora, un mes de ruido, cuya prefiguración podía hallarse en las narraciones interrumpidas y en las representaciones fragmentadas de las *Mémoires*. Y todo ello se remontaba a las vidas ya extinguidas de esos cuatro o cinco integrantes de la microsociedad provisional. Recobrar el lenguaje de la autodestructora poesía moderna, no para escribirla sino para vivirla y dejarla en libertad en medio del mundo: eso, decía Debord, era la finalidad de la IL. «Exterminar el arte; declarar en el centro de la capital que Dios había muerto; planear la voladura de la Torre Eiffel..., ésos eran los escándalos ocasionalmente ofrecidos por aquellos cuyo modo de vida era el verdadero escándalo.» «El dominio que queremos reemplazar y *llenar* es la poesía», dijo la IS en 1958; la revolución que deseaba la IS iba a «hacerse cargo» de la poesía, y «hacerse cargo de la poesía significaba nada menos que, de una manera simultánea e inseparable, crear acontecimientos y sus correspondientes lenguajes». Esto era el futuro, y también el pasado, la totalidad del

mundo: «El momento de la verdadera poesía pone de nuevo en juego todas las deudas pendientes de la historia.»

«Los situacionistas quieren *olvidar* el pasado», decían cuando comenzaron; pero nunca lo hicieron. El pasado era un cofre lleno de tesoros, ahora la cerradura, ahora el tesoro. Michèle Bernstein fue miembro de la IL y la IS casi desde el principio hasta prácticamente el final; en 1983 se sentó en su espaciosa sala de estar en Inglaterra y aclaró algunas cosas. «Todo el mundo es hijo de muchos padres –dijo–. Existía el padre que odiábamos, que era el surrealismo. Y existía el padre que amábamos, que era el dadá. Éramos hijos de ambos.» Eran *«enfants perdus»*, decía a menudo Debord, y de este modo reivindicaban cualquier padre en cuyo rostro pudieran reconocer el suyo propio: los surrealistas, los dadaístas, los fallidos revolucionarios del primer tercio del siglo XX, los miembros de la Comuna de París, el joven Karl Marx, Saint-Just, los herejes medievales; y todos ellos, cuando Debord y los demás comenzaron a mencionarlos en los años cincuenta, eran moribundos, olvidados, recuerdos y rumores, *manqué, maudit.* Todos eran, como mucho, leyendas: para la IL y la IS, parte de una leyenda de libertad.

Cobrando vida en los cincuenta y los sesenta a través de los grupos de Debord, con nuevos nombres y una nueva forma, ésta era una leyenda casi demasiado vieja para comprenderla, por no hablar de explicarla; una leyenda, diría vana y patéticamente Debord en 1979, de «una Atenas, una Florencia de la que nadie será excluido, alcanzando todos los rincones de la tierra». Una vez más, como nunca anteriormente. Hacia atrás, hacia atrás, hacia una nueva Atenas, una nueva Florencia, y allí, como Richard Huelsenbeck profetizaba en Berlín en 1920, las multitudes se congregarían alrededor de cada diálogo, los dramas se pondrían en escena en cada calle, y nos encontraríamos en una época homérica. Allí, entonces, tal como Edmund Wilson profetizaba en París en 1922, descubriríamos de qué drama era decorado nuestro decorado. La poesía sería realizada: la exigencia hecha por Lautréamont en 1870 de una poesía «hecha por todos». Percibiríamos la voluntad de hablar; descubriríamos qué queríamos decir; lo diríamos, seríamos comprendidos; obtendríamos una respuesta. En seguida crearíamos acontecimientos y sus correspondientes lenguajes, y viviríamos permanentemente dentro del paraíso. «Tenemos que multiplicar los sujetos y los objetos poéticos –escribió en 1957 Debord, en el documento fundacional de la IS–, y con esos objetos poéticos debemos organizar juegos

entre los sujetos poéticos. Éste es todo nuestro programa, que es esencialmente transitorio. Nuestras situaciones serán efímeras, sin futuro: pasadizos.»

En el límite, esas palabras eran la leyenda de libertad, la promesa de que las palabras y los actos flotarían libremente para siempre. Esas palabras eran en sí mismas poesía; pueden permanecer allí donde están, en perfecto equilibrio, o pueden conducir a cualquier parte, como un motor inmóvil. En busca de un motor inmóvil –una idea de transformación tan abstracta que podía mantener su forma hasta que el mundo estuviese dispuesto a ser transformado por ella–, la IL y la IS intentaban poner en marcha una leyenda de libertad, y eso es lo máximo que son ahora. Siempre, no importa lo incisivas que fueran sus implacables críticas a todo lo existente, había un elemento de abstracción, un elemento que daba a esas críticas (ya fueran aplicadas por la IL a la Guatemala de 1954 o por la IS a Watts en 1965 o a Francia en el mayo del 68) un poder negativo, hechicero, la intuición de un acontecimiento y un lenguaje futuros, que todavía mantiene viva la historia que el grupo intentó contar. Mientras yo cuento esta historia, todo comienza, y hay que verlo a la luz de lo que una vez comenzó en un club nocturno y acabó regresando a otro; al igual que lo que sucedió en esos clubs nocturnos debe ser visto a la luz de lo que, en un momento determinado, surgió de esos mismos clubs nocturnos, fue escrito en las paredes, gritado, escenificado en edificios y calles y expuesto como nunca anteriormente. Desde esta perspectiva, es fácil extraer una frase, sólo una frase; por ejemplo, la pintada de la IL de 1953 de «NO TRABAJES NUNCA», que reapareció en el mayo del 68, y fue reescrita en 1977 por los Sex Pistols en «Seventeen» (Diecisiete): «No trabajamos / Sólo me alimento / Es todo lo que necesito.» Pero esa relación –un manifiesto de una línea, tal como la presenta el antiguo situacionista Christopher Gray en *Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist Internacional* (Saliendo del siglo XX: La obra incompleta de la Internacional Situacionista) y fue transmitida por los amigos de Gray, Malcolm McLaren y Jamie Reid a Johnny Rotten– es tanto tradición como aritmética. Para hallar esta historia uno tiene que perturbar la continuidad de la tradición, incluso las discontinuidades de una tradición humeante y subterránea, con una cierta simultaneidad. Por ejemplo: si al perseguir una negación de la idea que la sociedad tenía de felicidad, los Sex Pistols se encontraban una y otra vez atraídos por galimarías dadá, hacia el reino de la autodes-

tructiva poesía moderna, *Mémoires* alcanzaban el mismo punto a propósito; aunque la convergencia no fuese un accidente, ni tampoco el resultado exacto de una transferencia. Vale la pena recordar las palabras de Henri Lefebvre: «Si la modernidad tiene un sentido es éste: que lleva en su interior, desde el principio, una negación radical: el dadá, ese acontecimiento que tuvo lugar en un café de Zurich.» Lefebvre estaba haciendo una afirmación, no proponiendo un acertijo; esta negación, decía, había persistido, no como una tradición artística canalizada hacia un futuro invulnerable, sino como una deuda no saldada de la historia, que se extendía hacia un pasado aún sin resolver. Poco importa que en 1975, mientras Lefebvre hablaba, los Sex Pistols se estuvieran formando, o que ninguno supiera nada del otro, al contrario que, por ejemplo, Lefebvre y Debord, que fueron camaradas en un intento por hacer una revolución que emergiera de la vida cotidiana; los Sex Pistols, tomando el escenario como impulso cultural instintivo, arraigados sin saberlo en *Mémoires*, una tesis cultural ya estudiada, ponían en juego esa deuda. Y mientras la ponían en juego, la aumentaban, y luego, tan pronto como consentían en desaparecer de la historia, la deuda, según sus propios términos, les convertía, también a ellos, en una leyenda de libertad.

Ese nocivo documento es la única moneda de este cuento: niños perdidos en busca de sus padres, los padres buscan a sus niños perdidos, pero realmente nadie se parece a nadie. De modo que todos, fijándose en los rostros equivocados, pasan de largo ante los demás: éste es el discurrir de la historia secreta, una historia que permanece en secreto incluso para aquellos que la hacen, sobre todo para aquellos que la hacen. En manos de los Sex Pistols, y en manos de aquellos que surgieron en su estela, todo esto parecía un ir a tientas hacia una nueva historia, bajo el impulso de una instintiva sospecha dadá de que el lenguaje corriente no podría contarla. En el libro de Debord, que se presentaba como un ir a tientas, y aun así tan meticulosamente dispuesto que una página construida a la ligera podía tener el mismo efecto que una violenta pausa en una pieza musical, era un intento consciente de utilizar el lenguaje dadá para contar una historia que el lenguaje le había transmitido; una historia y un lenguaje que contenían la leyenda de libertad más abstracta y efímera que conocía.

Era una leyenda, puede que pensara Debord en 1957 mientras cortaba y pegaba los fragmentos de su libro, que formaba

parte del pasado, y parte de un futuro que él mismo había contribuido a crear. Lo había vivido; fuera lo que fuese dadá, ahora, en todas y cada una de las páginas de *Mémoires*, era algo más. Una vez, contaba la leyenda, había sido un experimento de la autodestructiva poesía moderna. Ahora era la lucha de un pequeño grupo impulsado por la idea de que el lenguaje de la autodestructiva poesía moderna era una llave para la revolución social, para suscitar fragmentos de experiencia («La tarde, Barbara» «nuestra charla está llena de alcohol» «Luces, sombras, figuras», uno podía elegirlos al principio de *Mémoires*) hasta el nivel del epígrafe del libro. «Que los muertos entierren a los muertos y los lloren.» Debord citaba a Marx, al Marx que en 1843 le escribía a su amigo Arnold Ruge, del mismo modo en que Marx comenzaba citando a Mateo que a su vez citaba a Jesús, y Marx seguía con las palabras que ahora Debord hacía suyas: «Nuestra especie será la primera en abrirse paso hacia una vida nueva.»

Créanlo o no: una vez un hombre se hizo famoso por recitar poesía que no significaba nada. Resulta fácil de creer; en este espectáculo nada resulta extraño. El espectador ve un fragmento de una película, una nueva representación: dos hombres bailan encorvados sobre un escenario no muy alto, pían y gorjean, mientras un tercero toca el piano. Sus movimientos son espasmódicos; es aburrido. Sacan a un hombre con un traje almidonado y una toca alta y a rayas en la cabeza (el traje es más grande que su propio cuerpo, no puede moverse, tienen que sacarlo a escena y dejarlo caer como si fuese una gran viga); lee a viva voz sílabas inconexas en un tono pesado y lúgubre. Esto también es aburrido. Tampoco tiene sentido que una salva de frutas le sea arrojada por un auditorio invisible y le salpique; no merece la pena. Regresan los bailarines y llevan al hombre fuera del escenario.

7 11 13 ¡CRÉALO O NO DE RIPLEY! (CC); 60 min. Comprende: el hipnotismo en la ciencia médica; la «poesía sonora» de Hugo Ball; el viaje fotográfico de cinco años de un sofá rojo a través de los Estados Unidos; el chef Klinmahon de Tailandia; la nave espacial. (Repetición.)

TV Guide, 17 de abril de 1986

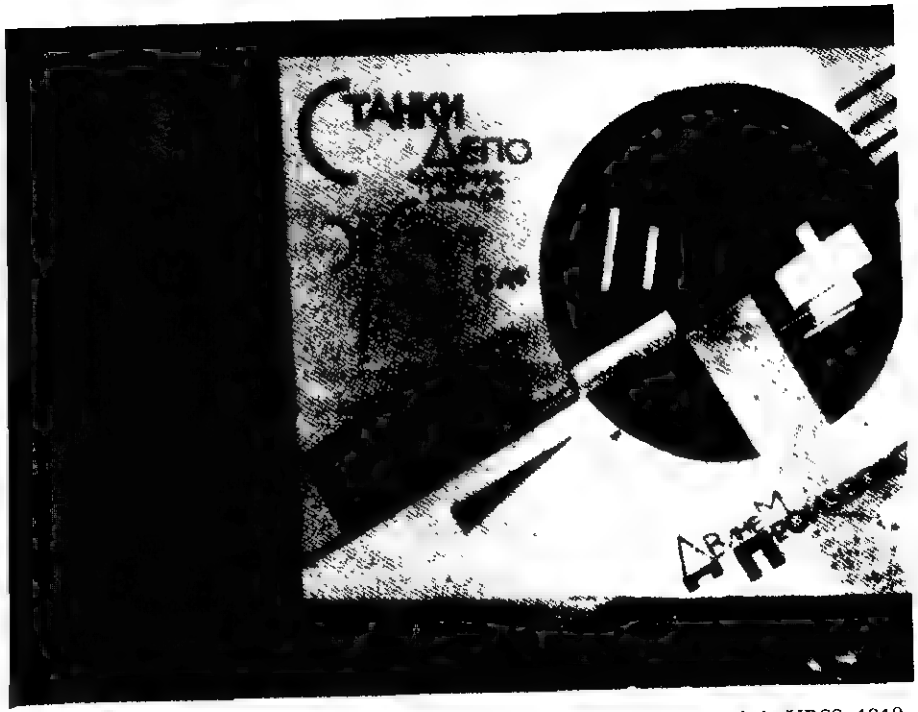
Hubo un tiempo, se le dice al espectador, en que esto fue un éxito. Te lo crees. El chef Klinmahon lanza la comida al aire para condimentarla; tiene éxito. Freud solía hipnotizar a sus pacientes; todavía tiene éxito. La cabaretera Marie Osmond se echa sobre un sofá rojo que ha sido acarreado de un sitio a otro de los

Estados Unidos y fotografiado para un libro de arte; el libro es un éxito, ella no es un éxito, sino que está divorciada y es un exponente –al que se ha dado demasiada publicidad– de unos valores tradicionales que se supone que no tiene, aunque quizá la imagen del sofá se difumine un poco a causa del roce. El único problema es la lanzadera espacial; no hay duda de que cuando el programa fue transmitido por primera vez, las felices imágenes de los astronautas procurando atrapar las fresas con la boca mientras flotaban en gravedad cero resultaban divertidas. Ahora, no mucho después de que una lanzadera espacial haya estallado, haciendo estallar a siete astronautas y todo lo que tuvieran en la boca, ya no es divertido. Es difícil de creer; es el tipo de yuxtaposición de mal gusto que la existencia de la televisión debe evitar.

La yuxtaposición formal de los temas vespertinos –identificaciones sugerentes entre arte y ciencia, alquimia y labores domésticas, ocultismo y militarismo, o un viceversa general– es una versión televisiva de lo que, cuando el hombre con el traje fue sacado a escena, fue denominado dadá. Junto con el intento de reducir todas las formas a cero, la yuxtaposición de fenómenos aparentemente inconexos era la táctica básica del arte moderno del siglo XX. La idea era que, del mismo modo en que podía probarse que las categorías estéticas eran falsas, también podía demostrarse que las barreras sociales eran ilusiones construidas, y que el mundo podía cambiarse. Las cosas no son lo que parecen: ése era entonces el mensaje, y ése es el mensaje ahora. La diferencia –eso reza la leyenda en las décadas de 1910 y 1920, cuando los artistas de toda Europa creaban nuevos mundos sobre el papel y sobre el lienzo, mundos tan violentamente nuevos que, al observarlos hoy, es posible leer la historia oficial del siglo como poco más que una retirada desesperada de esas utopías aterradoramente obvias, ante los nuevos mundos implícitos en cualquier construcción de El Lissitzky, cualquier fotografía de Man Ray, cualquier diseño de De Stijl– es que entonces el mensaje era escandaloso, y ahora ni siquiera es mensaje.

DE QUÉ SIRVE

«¿De qué sirve pensar, escribir o actuar –escribió Henri Lefebvre en 1973–, si el único éxito de cada uno es proseguir ese ex-



Obra de El Lissitzky utilizada como valla publicitaria en una fábrica, Vitebsk, URSS, 1919

tenso linaje de fracasos, autodestrucciones y hechizos fatales que van desde Judas el Oscuro hasta Antonin Artaud?» ¿De qué sirve, ciertamente? «¿Es que vamos a salirnos de la historia –escribió en 1967 un estudiante llamado Steve Strauss en un trabajo de clase que yo califiqué– para estrechar las manos de eternos perdularios, petimetres y dandis?» Es más fácil decirlo que hacerlo.

Al abandonar el camino más concurrido debemos apretar el paso y unirnos al extenso linaje de Lefebvre casi en cualquier parte: adentrarnos en el *champ libre*, la *freie strasse*, casi siempre el terreno imaginario de una historia paralela que antaño fuera el reino de los herejes, los alquimistas, los esotéricos; el dominio, desde la Revolución francesa, de las conspiraciones políticas y las «vanguardias» estéticas, quizá poco más que un lugar para que los negadores reclamen una posición por delante de la historia mientras llevan a cabo una acción de retaguardia contra ella, contra la Revolución industrial, la clase media, la *«bourgeoisie»*, el «hombre masa», la «sociedad masa», en pocas palabras, la democracia moderna. Una historia paralela impulsada por el puro deseo de hacerse oír en el ámbito de la historia más comúnmente contada y casi siempre condenada a viajar con ella igual que un pájaro sobre un rinoceronte; el deseo de los que siempre dicen no dando un rodeo hacia atrás, no para encontrarse con un Hombre Nuevo, ni un mundo nuevo, sino sólo con lo poco que queda del deseo que fue el primer impulsor de ese viaje. En su novela *La guerra del fin del mundo*, Mario Vargas Llosa escribe de un personaje Galileo Ciall (revolucionario frustrado, veterano de la Comuna) que:

> Podía encontrársele en la librería Catilina a la sombra de las palmeras del Mirador de los Afligidos, o en las tabernas de marineros de la ciudad baja, explicando a interlocutores de paso que todas las virtudes son compatibles si la razón y no la fe es el eje de la vida, que no Dios sino Satán –el primer rebelde– es el verdadero príncipe de la libertad y que una vez destruido el viejo orden gracias a la acción revolucionaria, la nueva sociedad florecerá espontáneamente, libre y justa. Aunque había quienes lo escuchaban, las gentes no parecían hacerle mucho caso.

Nacido en 1901 en Hagetmau, al sudoeste de Francia, Lefebvre se unió en la década de 1920 a la lista que luego maldeciría en París: era el apogeo del surrealismo.

> Ciertamente somos bárbaros, ya que existe una cierta forma de civilización que nos disgusta... Es categórico que necesitamos la libertad, pero una libertad basada en nuestros más profundos requerimientos espirituales, en los deseos más severos y humanos de nuestra carne... Los gestos, actos y mentiras estereotipados de Europa han dado lugar a un círculo de insatisfechos. Spinoza, Kant, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche..., esta lista es sólo el principio de tu ruina.

Tales palabras se leían en «¡Revolución, lo primero y para siempre!», un manifiesto surrealista que Lefebvre firmó en 1925. Éste era el linaje de hechizos fatales (nada menos que el intento de lanzar uno); Lefebvre pronto lo abandonó, siguiendo a los surrealistas en su ingreso en el Partido Comunista Francés, y se embarcó en su gran carrera como teórico social marxista.

MI PRIMER

«Mi primer artículo en la revista *Philosophies* –dijo Lefebvre en 1975, rememorando el año 1924– [era un] retrato de dadá. Gracias a él entablé una duradera amistad con Tristan Tzara... Yo había escrito: "El dadá hace añicos el mundo, pero estos añicos son hermosos"... Cada vez que me encontraba con Tristan Tzara, me decía: "¿Qué? ¿Recogiendo los añicos? ¿Planea unirlos de nuevo?" Yo siempre respondía: "No..., voy a acabar de destrozarlos."»

Lefebvre había escrito una reseña de los *7 manifestes dada* de Tzara; el tono era presuntuoso. Sí, había dicho Lefebvre, él prefería el dadá al surrealismo, ya que éste «sólo apuesta por un pequeño cambio»: el de las reputaciones literarias. Contra las pretensiones de hacer carrera por parte de André Breton y su grupo, a los que fácilmente satisfacía el escándalo por el escándalo, el aplauso o los silbidos de *tout le monde*, el dadá al menos alcanzaba un absoluto: «El fin del mundo.» Pero era un absoluto pueril, «solamente el espíritu-que-dice-no», «proclamando vanamente la soberanía del instante», un «seudoencantamiento»: «Del mismo modo que el dadá se mueve para huir de todas las definiciones, su negación se define a sí misma con la mayor profundidad como su propia negación.» Puesto que la filosofía dadá era un nudo corre-

dizo, siempre sacaba matrícula de honor en sofistería: «Todo lo que digo es mentira.»

En 1924, con sólo veintitrés años de edad, Lefebvre ya había puesto un pie en la historia para equilibrar el otro, que estaba en el extenso linaje de hechizos fatales. Andando rápidamente sobre sus dos pies, escribía como un viejo, mirando con buenos ojos los entusiasmos de su juventud, aún por desaparecer, y dispuesto a afrontar asuntos más serios: ¿Qué hacer? Pero en 1975, medio siglo después de *Philosophies*, volviendo la mirada hacia su inexperto yo desaparecido mucho tiempo antes, sonaba como un joven de veintitrés años: «No, voy a acabar de destrozarlos.» En 1967 había escrito frases incluso más extrañas, saliéndose de una sobria discusión acerca de la técnica y la dominación: «La cultura, la literatura, el arte moderno, ¿acaso no estallaron en un día de guerra... simplemente porque en el lugar adecuado, en el momento adecuado, un joven detonó una pequeña explosión paradójicamente potente mediante dos sílabas redundantes, "da-da"?» Esas sílabas eran los añicos que Lefebvre había prometido aplastar de forma definitiva y ahora los esgrimía como si fuesen fragmentos de la piedra filosofal. ¿De qué hablaba ese anciano?

HABLABA

Hablaba del Cabaret Voltaire, surgido en Zurich el 5 de febrero de 1916, en mitad de la Primera Guerra Mundial, y abandonado cinco meses después. Sus fundadores fueron Hugo Ball, de veinticinco años, un oscuro dramaturgo alemán, poeta, místico católico por error, acólito de Nietzsche y futura personalidad de la televisión, y Emmy Hennings, de treinta y un años, cantante alemana. Se les unió un artista alsaciano llamado Hans (Jean) Arp; Tristan Tzara, poeta rumano; su compatriota Marcel Janco, pintor; y Richard Huelsenbeck, poeta alemán y, cuando le quedaba tiempo, estudiante de medicina. Antiguamente, el cabaret había sido un bar llamado Holländische Meierei, y lo regentaba un tal Jan Ephriam, que en su juventud había sido marino; hoy en día es la discoteca Teen 'n' Twenty. Al pie de la Spiegelgasse, en el barrio antiguo, la ciudad de Zurich ha colocado una placa: bajo las palabras grabadas «DADAISMUS», alguien ha garabateado «*Ne passera pas*» (Nunca morirá).

Era un precioso club nocturno en el que la promesa del artista de revelar el sentido de la vida se convertía en un espectáculo de vodevil en el que todos los actos tenían lugar al mismo tiempo. «El dadá se ha visto mezclado con un movimiento artístico –dijo Huelsenbeck en 1971, unas cuantas guerras más tarde–, aunque no tiene nada que ofrecer como movimiento artístico, si uno lo compara con el cubismo, el impresionismo o cualquier otro, ya que éstos son, todos ellos, problemas de forma, color, de algo que se muestra o se inventa o cuyo objetivo es ser una obra de arte; nosotros no teníamos nada que ver con eso. Nosotros no teníamos prácticamente nada excepto lo que éramos.»

«El Cabaret Voltaire era un grupo de seis piezas –escribió Hans Richter en 1964–. Cada uno tocaba un instrumento, es decir, él mismo.» Richter, joven pintor alemán, llegó a Zurich en agosto de 1916, tras haber sido herido en el frente; el Cabaret Voltaire era ya algo que causaba asombro. Richter se lo había perdido. Arp nos informaba desde el mismo escenario:

> Sobre el escenario de una taberna chillona, abigarrada, repleta de gente, hay varias figuras extrañas y peculiares que representan a Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings, y a su humilde servidor. Un pandemónium total. La gente que está a nuestro alrededor grita, ríe y gesticula. Nuestras réplicas son suspiros de amor, salvas de hipos, poemas, mugidos y el maullar de bruitistas medievales. Tzara menea rápidamente el trasero como si fuera el vientre de una bailarina oriental. Janco toca un violín invisible y hace reverencias y se pelea. Madame Hennings, con un rostro de Madonna, se esparranca. Huelsenbeck aporrea desenfrenadamente un tambor, con Ball acompañándole al piano, pálido como un fantasma cerúleo.

Un año más tarde todo esto era una alegoría, y bautizaba imitaciones y analogías en todo el mundo occidental. En Nueva York, Arthur Cravan, Man Ray y Marcel Duchamp asumían la etiqueta; en París, eran André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Francis Picabia y una docena más. Un orinal era exhibido como la encarnación de la belleza, la verdad y el bien, como arte; un bigote y un anagrama obsceno eran dibujados sobre una postal de la *Mona Lisa*. Tales actos producían sus efectos; algunas personas les prestaban atención, algunas se irritaban y otras se es-

tremecían. El dadá fue recibido como el absurdo de aire solemne, o quizá lo contrario, un joven bien vestido en cafés de categoría colocando pegatinas de «DAME UNA PATADA» en las grupas de los camareros de clase obrera, una réplica privilegiada a los dilemas morales impuestos por la Gran Guerra («Tomemos partido»), una broma instalándose finalmente en las enciclopedias: «El dadá, complejo movimiento internacional, fue esencialmente un ataque a las tradiciones tanto artísticas como políticas. Sus primeras actuaciones públicas fueron pensadas para ultrajar lo convencional, pero todas las manifestaciones tenían en común un comportamiento antisocial, el nihilismo y un deseo de provocar una conmoción...»

Gracias sobre todo a Tzara, un incansable promotor, los periódicos no dejaban de hablar de ellos. «El 15 de octubre —escribió en 1979—, 8.590 artículos acerca del dadaísmo.» Nadie ha verificado nunca la cifra, que tal vez fuera inventada, aunque seguramente estaba en lo cierto. Y aun así, esto no tenía nada que ver con lo que había ocurrido en el Cabaret Voltaire, y no era de lo que hablaba Lefebvre. De todos modos, la entrada que aparece en *The Timetables of History* no es del todo desacertada: «1916. Artes visuales. Culto dadaísta en Zurich.»

EL DADÁ FUE

El dadá fue una leyenda de libertad sólo después del hecho; en el momento en que ocurrió era un mito gnóstico del siglo XX.

Era una historia secreta no sólo de la Gran Guerra, sino de toda la poesía de tengo-una-cita-con-la-muerte escrita para extraer un significado de la guerra o, en términos dadá, para justificarla. La película *Jules et Jim* de François Truffaut es una versión de esa idea: Jules y Jim son bohemios convencionales, racionales y apasionados en su manera de ser, ambas personas reales en la pantalla, y la Catherine que interpreta Jeanne Moreau, cuya cara se atisba por primera vez en un campo de estatuas abandonadas, dadá: basura, irreal pero irresistible, el hechizo fatal.

Mucho se ha escrito acerca del Cabaret Voltaire como protesta contra la guerra; los dadaístas escribieron mucho sobre el tema. Arp, en 1948:

... disgustados por la carnicería de la Primera Guerra Mundial, nos dedicamos a las Bellas Artes. A pesar de las remotas explosiones de la artillería, nosotros cantábamos, pintábamos, hacíamos escultura y escribíamos poesía a más no poder. Buscábamos el arte elemental de curar al hombre del frenesí de los tiempos, así como un nuevo orden para restaurar el equilibrio entre cielo e infierno. Este arte rápidamente se convirtió en un tema de desaprobación general. No resultó sorprendente para nosotros que los «bandidos» fueran incapaces de comprendernos. En su pueril megalomanía y locura de poder, exigían que el arte mismo sirviese para embrutecer al género humano.

El Cabaret Voltaire, Zurich, 1986

En otras palabras, en lugar de la guerra por la guerra, o el arte por la guerra, o incluso la guerra por el arte, ahí estaba el arte por el arte, o de todos modos el arte por el bien de la humanidad. Puede que tales ideas llenaran los periódicos de 1916, pero apenas pueden formar una leyenda, por no hablar de un mito; en lugar de eso tenemos el romanticismo rancio o la bohemia como reflejo involuntario. En 1920, Huelsenbeck tenía una idea distinta... o una voz distinta:

Todos habíamos abandonado nuestros países a resultas de la guerra... Estábamos de acuerdo en que la guerra había sido obra de varios gobiernos en virtud de una razones de lo más sórdidas, autocráticas y materialistas; nosotros los alemanes conocíamos bien su manifiesto *J'accuse*, e incluso aunque no lo conociéramos no teníamos mucha confianza en el Kaiser Guillermo y sus generales. Ball era objetor de conciencia, y yo había escapado por los pelos de la persecución de los esbirros de la policía, que, por razones así llamadas patrióticas, concentraban hombres en las trincheras del norte de Francia y les daban obuses para comer. Ninguno de nosotros tenía mucho aprecio por el tipo de valor necesario para hacerse matar por la idea de nación, que, en el mejor de los casos, es un cartel de comerciantes de pieles y estraperlistas de cuero, y en el peor una asociación cultural de psicópatas que, como los alemanes, marchan con un volumen de Goethe en la mochila a ensartar franceses o rusos con sus bayonetas.

La última frase es puro dadá, o al menos el tipo de dadá que persigue el libro: un rechinar de dientes más apropiado para manifiestos y singles de éxito que para un poema, un odio casi absoluto hacia la época y el lugar en que uno se encuentra y la nota sostenida hasta el disgusto se convierte en algo alegre. Pero en forma de dadá, esa voz salió a la superficie sólo en Berlín, en 1918 y durante uno o dos años. No era pura y exclusivamente el tipo de dadá que uno podía haber encontrado en el Cabaret Voltaire, que también interesa a este libro. Allí, en 1916, se llevaba a cabo un experimento mediante el cual se destruía el lenguaje que justificaba la guerra. En la historia que contaba el dadá, esta destrucción era un preludio necesario para el descubrimiento de un lenguaje tan llano que al hablar los dientes rechinarían.

DISCÍPULO

Discípulo de Kandinsky –y seguidor de Thomas Müntzer, Bakunin y Kropotkin–, Hugo Ball siempre estaba dividido entre el desprecio a la autoridad y el acto de humillarse ante ella. En 1915, mientras experimentaba con los narcóticos, escribió en su diario: «Puedo imaginar una época en la que buscaré la obediencia tanto como he saboreado la desobediencia: al máximo.» Llegó a una megalomanía privada con la que oponerse a la megalomanía pública de la época: «No podría vivir sin la convicción de que mi propio destino personal es una versión abreviada del destino de toda mi nación», mediante lo cual, como buen filósofo alemán, quería decir el destino del mundo.

Bastante ante de abrir el Cabaret Voltaire, escribió un poema obsceno acerca de la Virgen María: «Der Henker» (El verdugo). Quería follársela, decía. Pero eso fue también antes de que comenzara su diario, en el que daba testimonio de que eso no era nada.

Antes solía llevar conmigo un cráneo, de una ciudad a otra; lo había encontrado en una vieja capilla. Habían comenzado a cavar tumbas y habían sacado a la superficie esqueletos que tenían cientos de años. Escribían el nombre del muerto y su fecha de nacimiento sobre la parte superior del cráneo. Pintaban los pómulos con rosa y no-me-olvides. El *caput mortum* que había llevado conmigo durante años era la cabeza de una chica muerta en 1881 a la edad de veintidós años. De hecho estaba locamente enamorado de esa chica de ciento treinta y tres años y apenas podía soportar separarme de ella... Esta cabeza viva que veo aquí

(Emmy Hennings, desde 1913 la amante de Ball, después de 1920 su mujer, a partir de 1927, su viuda)

me recuerda la muerta. Cuando miro a la chica, quiero coger un poco de pintura y pintarle flores sobre los pómulos vacíos.

Ciertos pasajes del diario de Ball aparecen en todas las historias del dadá; éste, sin embargo, jamás.

BALL

Ball definió anticipadamente los principios del Cabaret Voltaire. El 25 de noviembre de 1915 escribió:

Las personas que viven temeraria y precipitadamente pierden

con facilidad el control de sus propias impresiones y son presa de emociones y motivaciones inconscientes. Cultivar un arte cualquiera (pintura, escritura, música) les hará bien, siempre y cuando no persigan ningún propósito, sino que sigan el curso de una imaginación libre y sin trabas. El proceso independiente de la fantasía nunca deja de arrojar luz sobre esas cosas que han cruzado el umbral de la conciencia sin análisis previo. En una época como la nuestra, en que la gente es asaltada a diario por las cosas más monstruosas sin ser capaz de mantenerse al corriente de sus impresiones, la producción estética se convierte en una ruta prescrita de antemano. Pero todo arte viviente será irracional, primitivo y complejo; hablará un lenguaje secreto y dejará a su paso documentos no de edificación, sino de paradoja.

Siete décadas más tarde, esto se interpreta fácilmente, aunque al igual que ocurre con Arp y Huelsenbeck, al hablar del dadá como protesta uno tiene que separar lo convencional para averiguar el elemento alrededor del cual gira la historia. En primerísimo lugar encontramos la apropiación del freudianismo: el arte como psicoanálisis, el arte como cura, además del solipsismo ilustrado contra el lavado de cerebro de la sociedad de masas. En 1915, el abrazo de lo irracional y lo primitivo es, simplemente, una charla de café: el anuncio efusivo del expresionismo y el cubismo, la adhesión al futurismo de Filippo Marinetti, entonces en boga, un viaje que llevaba directamente al surrealismo de Breton. Pero las últimas palabras de Ball –«hablará un lenguaje secreto y dejará a su paso documentos no de edificación, sino de paradoja»– siguen siendo extrañas. Esto precisamente era lo que respondería Lefebvre. Se trataba de la esencia del espectáculo de vodevil, la aspiración al mito gnóstico; así lo percibían todos los que estaban involucrados.

Jamás hubo amos de la paradoja, sino simplemente mensajeros, o, a medida que pasaban los años, víctimas. Durante el resto de sus vidas (a excepción de Ball, los miembros del sexteto del Cabaret Voltaire vivieron muchos años) regresaron una y otra vez a esos escasos días en aquel bar de Zurich. Intentaban comprender qué les había sucedido. Nunca lo superaron.

Ésta es la mejor prueba –la única prueba real– de que algo ocurrió realmente en Zurich en la primavera de 1916, algo que la versión que la historia del arte nos ofrece del dadá sólo pudo encubrir.

Desde el principio era un lugar común asociar el punk al dadá. He aquí unas líneas que despertaron mi interés, escritas por Isabelle Anscombe en 1978: «El punk debe estar dispuesto a rechazarse a sí mismo a medida que se consolida, ha de estar abierto al cambio y renunciar a los beneficios. Es una manera de anarquía similar al dadaísta Cabaret Voltaire de finales de la Primera Guerra Mundial, ¿y cuántas personas lo conocen hoy en día?» Resultó que mucha gente: Andrew Czezowski, que dirigía el Roxy, les dijo a los periodistas que era «una especie de Cabaret Voltaire». Muchos punks han matado el tiempo en ese fértil terreno para las bandas de rock que son, en el Reino Unido, las escuelas de arte estatales. El punk aparecía en los periódicos como «el rock de la cola del paro»; y en las revistas mensuales era «una manifestación de las escuelas de arte».

Y aun así, Ascombe estaba elaborando una idea, y en el momento en que ella escribía casi nadie negaba las referencias literarias que relacionaban el punk y el dadá. En Londres y Nueva York, a finales de los años sesenta, dadá significaba lo que había significado en París y en Nueva York a finales de la Primera Guerra Mundial: una broma no demasiado-manifiesta, una burla vestida apenas con un taparrabos de autoridad estética, un grito de entusiasmo en el Bronx en una armonía de tres tiempos, la reclamación de Tzara del derecho a «mear y cagar en colores diferentes». Se refería a Arthur Cravan poniéndose de pie para dar una conferencia y bajándose los pantalones, a un joven John Lennon orinando desde un balcón de Hamburgo sobre una fila de monjas que pasaban («Vamos a bautizarlas»), los Sex Pistols diciendo «a tomar por culo» en televisión. Dadá significaba un acto simpático y gratuito susceptible de algún homenaje en la futura historia del arte, en oposición al acto más simple pero menos simpático de los surrealistas: el hombre de Breton disparando sobre una multitud sin mirar, lo cual, ya que ningún surrealista hizo nada parecido, se convierte en una especie de dadá, en una referencia literaria, donde converge con Zed, lí-

der de una banda punk al que Bob Goldthwait da vida en la película de 1985 *Loca academia de policía 2: su primera misión...*

En mitad de su veintena, pero aparentemente anticuado –gordo, con poco pelo, sudoroso, baboso– acaudilla a unos delincuentes señalados como punks a causa de su pelo multicolor y sus chaquetas llenas de clavos, en 1985 los más difundidos y ambiguos signos del Londres de 1976. Aterrorizan a un vecindario porque no tienen otra cosa que hacer. Zed está tan lleno de rabia que apenas puede hablar (puedes percibir cómo se le deshacen las cuerdas vocales cada vez que abre la boca).

Es un anarquista blando, imbécil pero simpático. Cuando le dice a la alcaldesa «¡YO-LE VOTÉ!» mientras su banda arrasa su feria callejera para la comunidad, cuando le dice «¡MUCHÍSIMAS-GRACIAS-QUÉ-GANGAS-TAN-BONITAS-TIENE-AQUÍ!» después de haber vaciado un supermercado, no hay ni un ápice de sarcasmo..., en cierto sentido, es completamente sincero. Quiere que la alcaldesa se muera del susto; también quiere que ella le aprecie. «Sé razonable», le suplica un policía. «¡ODIO SER RAZONABLE!», le grita Zed; lo compadeces. Es simplemente un muchacho incapaz de decir sí; cualquier crítico de arte le calificaría de dadá al igual que en 1965 todos los críticos de arte calificaban a Andy Warhol de «neo-dadá». «Dadá es un tomate», decía un manifiesto del dadá en París. «Llevar un tomate en la solapa es ser dadaísta», decía otro. El libro de texto del dadá en una sola frase: la negación absurda que no quiere consecuencias. A menos que sean de las que producen las payasadas de Zed: en *Loca academia de policía 3* él mismo se hace policía.

A FINALES

A finales de la década de los setenta el punk-como-dadá no tenía este mismo significado. Significaba que los paralelismos del tipo la historia-en-pocas-palabras siempre necesitaban explicar algo nuevo, o justificarlo: ¿no había un grupo inglés que se llamaba Cabaret Voltaire? ¿Acaso los Talking Heads no le pusieron música a un poema de Hugo Ball en su tercer elepé? Todos los libros acerca del dadá contaban la historia de Kurt Schwitters peinando las calles de Hanover a la busca de colillas y entradas de

concierto tiradas para pegar en sus collages; la teoría formal dadá de que el arte puede hacerse con cualquier cosa casaba con la teoría formal punk de que cualquiera puede hacer arte («He aquí tres acordes –rezaban las famosas notas para un diagrama en *Sniffin' Glue*, el primer fanzine punk del Reino Unido–, ahora forma un grupo»). «La lógica dadaísta de absorber todo lo trivial, los desperdicios y los residuos del mundo y luego estampar un nuevo significado sobre el ensamblaje –decía una típica glosa acerca de la receta de Tzara para hacer poesía dadá (recortar palabras de un periódico, agitarlas en una bolsa, pegarlas al azar sobre una página)–, se encontraba tanto en la música punk como en sus atuendos.» Era cierto: había canciones punk acerca de colillas, y en 1977 una chaqueta punk podía parecer un collage dadá del Berlín de 1918. ¿Por qué, de todos modos? ¿Y qué? ¿Por qué formar un grupo?

La convalidación histórica convierte cada no en un sí siempre y cuando el no pueda ser puesto en forma de nota a pie de página, y de igual modo, siempre que quienes son más felices anunciando la muerte de alguien que asistiendo a un nacimiento dominen el truco de convertir un aparte casual en una adhesión a todo el orden social. Sí, el imperdible que Jamie Reid puso en los labios de Su Alteza Real en su diseño gráfico de «God Save the Queen» nos recuerda incluso de un modo más palmario la *Mona Lisa* desfigurada de Duchamp que el póster del *Atelier populaire* del mayo del 68... Pero Johnny Rotten no había pronunciado la palabra «dadá» desde que tenía dos años.

Nadie intentó utilizar el dadá para hallar los límites del punk, ni viceversa: para comenzar una conversación entre el pasado y el presente, para preguntarse cómo puede una idea saltar un vacío de sesenta años, u ocultarse bajo ese vacío. En lugar de eso se llegó a un consenso. La estética dadá entró en los libros como «anti-arte» y el punk fue «anti-rock». El acto básico dadá era visto como un ataque al público por parte del actuante; los punks maldecían y escupían desde el escenario. Al igual que el punk, dadá rechazaba a todos sus ancestros a excepción de unos pocos santos favorecidos: «Ni siquiera estoy interesado en saber si existió alguien antes de mí», anunció Tzara citando a Descartes. Podías encontrar las notas al pie en las canciones: «El anti-arte fue el comienzo», cantaba Poly Styrene.

El paralelismo era obviamente correcto; en mi condición de fan, yo ni siquiera sabía qué hacer con él. Tenía libros de Ball y Huelsenbeck en mi librería, comprados años atrás de restos de

ediciones, pero no los había leído. En los estudios de historia del arte uno aprendía mucho más acerca de los productos secundarios del dadá protosurrealista parisiense que de su supuesto progenitor de Zurich; y de lo que los historiadores realmente querían hablar era del surrealismo.

El paralelismo se venía abajo cuando comparabas el arte de uno con el del otro, si sopesabas los singles punk con los cuadros y los poemas dadá. «La primera vez que lo oí no me lo podía creer –dijo un amigo de la canción "Oh Bondage Up Yours!" (¡Oh átame antes de follarme!)–. Era tan divertido.» Era divertido y daba miedo: oías a Poly Styrene con su voz de Shirley Temple («Algunas personas dicen que no habría que ver ni oír a las niñas pequeñas / Pero yo digo...») convertido en un bocado de carne cruda jovial que había que tragar sin masticar («¡OH ÁTAME ANTES DE FOLLARME!»). La introducción se burlaba de las expectativas que cualquiera pudiese tener, y lo que seguía las destrozaba; Lora Logic iniciaba su solo de saxofón como si estuviera derribando una puerta a patadas, que era exactamente lo que hacía. La ironía nunca fue tan excitante como en «Boredom» (Aburrimiento) de los Buzzcocks («La escena que hay aquí es bastante abu-*rruidosa*», espetaba Howard Devoto, como si esa idea se le acabara de ocurrir). Olvidar la historia: el sonido del disco era tan inquietante que forzosamente tenía que ser nuevo. La canción «Gary Gilmore's Eyes» de los Adverts era una pura idea punk –¿qué pasaría si Gary Gilmore hubiera donado sus ojos a un banco de ojos y tú los llevases?–, demasiado pura como para ser otra cosa.

El dadaísmo es una estratagema mediante la cual el artista puede comunicarle al ciudadano algo del desasosiego interior que evita que el propio artista quede arrullado hasta dormirse en la rutina y la costumbre. Por medio de los estímulos externos, puede compensar al ciudadano su falta de urgencia y vitalidad interiores y hacerle despertar a una nueva vida.

Udo Rusker, *Dada Almanach*, 1920

«Mi vocación fundamental en la vida es ser irritante. No algo activamente destructivo, sino alguien que irrita, que desorienta. Alguien que irrumpe en el fastidio cotidiano de la vida justo lo suficiente para dejar a la víctima pensando que quizá haya algo más en todo esto que la mera cualidad rutinaria de la existencia.

Elvis Costello, 1978

Comparado con esto, las obras de arte de Zurich eran insípidas. Yo hojeaba el único número de la revista *Cabaret Voltaire*, de mayo de 1916, en microfilm, y ahí había una explosión: «L'almiral cherche une maison à louer», la transcripción de un poema simultáneo en alemán-inglés-francés de Huelsenbeck-Janco-Tzara, tal como fue interpretado en el cabaret (es fácil imaginárselo en escena, leerlo es fabuloso, aunque te aburras con «Note pour les bourgeois» de Tzara, donde explica que el asunto era trasladar el cubismo al verso). Pero la composición era sobria, el Hombre Nuevo vestido con el mejor traje del viejo. El resultado era patético, una especie de vanguardia de masas.

Fuera lo que fuese aquello que estaba teniendo lugar en Zurich en la primavera de 1916 –no hay grabaciones en casete, ni elepés en vivo del sello Ephriam equivalentes a *The Roxy London WC*– no figuraba en los archivos, y fuera lo que fuese lo que había ocurrido, casi todo surgió de ahí. En 1917, cuando el cabaret era ya letra muerta, Ball, Janco, Tzara, y seguidores como Hans Richter, abrieron la Galerie Dada, ofreciendo lecturas poéticas, conferencias y revivals de los éxitos del año pasado para clubes femeninos y visitas organizadas. «Hemos superado los barbarismos del cabaret», escribió Ball. Simon Frith visitó un club punk australiano en 1979, y todo lo que vio fueron normas y modales; lo comparó con lo que pasaba en 1976, cuando la gente «no sabía qué ocurriría a continuación». En la Galerie Dada, Ball y el resto sabían qué iba a ocurrir: nada. Ellos repusieron el número con el mismo traje; si la televisión hubiese existido, habrían salido en ella.

A excepción de Huelsenbeck, que echaba espuma por la boca, a ninguno le gustaba hablar mucho de este asunto. Muy pronto Ball y Hennings regresaron a la iglesia. Tzara y Arp se arrimaron a la sombra de Breton y se hicieron famosos. Janco también fue a París; disgustado por lo que él consideraba un intento por parte de los surrealistas de «meterse en el bolsillo» el espíritu del dadá, regresó a Rumania y se perdió en la oscuridad.

Con el tiempo, Huelsenbeck se convertiría en un distinguido psicoanalista de Nueva York, y cambiaría su nombre por el de Charles R. Hulbeck, tanto para americanizarlo como para acabar con su pasado dadá. En la época del Cabaret Voltaire, Arp tenía veinte años, Janco veintiuno; como ancianos, tenían todo el derecho a renegar de sus juergas en la Spiegelgasse considerándolo un pecado de juventud; pero no lo hicieron. Lo intentaron: en los años veinte, con el dadá ya desaparecido, lo rechazaron casi con el mismo fervor que los comunistas de los años treinta condenaron al dios que había fracasado. Pero no funcionó.

EL CABARET

El Cabaret Voltaire retrocedió a hurtadillas y trivializó todos sus trabajos y sus días. Los disolvió, al igual que en escena, en el Meierei; esos trabajos y días habían disuelto el pasado. A medida que los dadaístas envejecían, se encaraban con la muerte y pensaban en su legado, el síndrome empeoraba. Eran humildes en su megalomanía. Hablaban de dadá en términos tan abstractos y contradictorios que nadie podía llegar a comprenderles. Si el punk era como el dadá, entonces había algo en él que nadie había atisbado, aunque los viejos dadaístas se hubiesen convertido en estrellas del pop condenadas a subir su éxito más importante hasta la cúspide de la multitud durante toda la eternidad, acarreando la maldición de haber estado en el lugar adecuado en el momento adecuado, una bendición que a nadie le llega más de una vez.

Al describir la escena que se representaba, Arp no estaba haciendo un informe ya que, como he dicho, simplemente intentaba que la escena fuese más impactante. La verdad es que la escribió en 1948, cuando tenía más de sesenta años, y lo hizo a partir de la reproducción de *Cabaret Voltaire*, un cuadro perdido que Janco pintó en 1916, valiéndose de él para alimentar su memoria: la Emmy Hennings de Janco no se esparrancaba. Al mismo tiempo, Huelsenbeck y Tzara entraban en el trigésimo segundo año de su lucha por la autoría de la palabra «dadá»: *¡Yo era el «muchacho» del que hablará Henri Lefebvre cuando me haya muerto!*, podía haber dicho Tzara. *No, era yo* –podía haber replicado Huelsenbeck–, *¡y no lo seré! ¡Supera esto!* A principios

de 1984, Janco tenía ochenta y ocho años. El 5 de febrero de 1916 él y su hermano Jules habían aparecido junto con Tzara respondiendo a un anuncio puesto por Ball en los periódicos; esa noche, junto con el resto, colgó cuadros y pegó pósters con chinchetas en las paredes del bar de Jan Ephriam. Sesenta y ocho años después, en Ein Hod, Israel, la colonia de artistas que había fundado en 1953 intentaba recrear el Cabaret Voltaire bajo el mismo nombre: nuevas versiones de descubrimientos que había falsificado en la Galerie Dada cuando a los veintidós años ya había ido todo lo lejos que iría jamás.

«Poemas leídos simultáneamente en idiomas distintos», decía el *Post* de Jerusalén; naturalmente era patético. Cuando está en la cúspide, la roca siempre rueda hacia abajo, y sólo el que está atado a ella por una maldición puede moverla un centímetro hacia arriba. Janco se sentaba muy formal en su silla con un ramo de flores en la mano y una boina en la cabeza. Los demás que estuviesen allí habían muerto. «¿Cómo responderían los dadaístas a una reconstrucción de sus actos?», le preguntó un periodista a Steve Solomons, director del Cabaret Voltaire de Ein Hod. «Dirían que era absolutamente ridículo», respondió, aunque, dadaísta como era, todo lo que decía era mentira. Janco no consideraba que fuese ridículo, o, si lo creía, no tenía otra cosa, ni más ni menos ridícula, que ofrecer. En medio de la permanente guerra árabe-israelí, con la inflación subiendo cada día y los rabinos ortodoxos ostentando todo el poder del Estado a fin de imponer reglas tan arbitrarias que se leían como si fueran uno de los fanáticos manifiestos dadá ofrecidos por Huelsenbeck en el Berlín de 1918, el mensaje de Janco era: «Vuelta al caos.» «Los artistas pueden comunicarse mejor que los políticos», dijo. Hablaba de la comunicación entre ciertos israelíes y ciertos palestinos, o sirios o libaneses, cualquiera que se diese cuenta..., ¿no había alguien que tuviera más en común con él, o algo que pudiera apoyar, que lo que él o ellos tenían en común con las culturas oficiales supuestamente propias?

Janco trabajaba contra reloj. Una nueva época, un nuevo lugar, ¿quién sabía qué podía ocurrir? Murió el 21 de abril de 1984, antes de que pudiese explicarlo, pero aunque hubiera vivido otra vida no habría sido capaz de hacerlo, que no es lo mismo que decir que alguien que le hubiese oído podría haberlo comprendido.

En Zurich, el Cabaret Voltaire fue un éxito inmediato. Cabían cincuenta personas; se llenaba todas las noches. Primero acudieron los estudiantes, que bebían, fumaban y destrozaban la sala; luego burgueses, la vilipendiada *bourgeoisie*, los curiosos; y finalmente, al igual que en el Roxy en 1977, los turistas japoneses. Habían tantos clientes regulares que casi nadie pagaba, una versión del viejo chiste punk: «¿Cuántos punks hacen falta para enroscar una bombilla? Uno para sujetar la escalera, otro para girar la bombilla, y cincuenta para hacer de invitados.»

La primera noche hubo una lectura de las obras del patrón *saint* Voltaire. Siguió una orquesta de balalaicas, versiones de Mallarmé, Nostradamus, Kandinsky, Apollinaire, Turgueniev, Chéjov y conocidos poemas sonoros escritos diez años antes por Christian Morgensten, éxitos de siempre como «Bajo los puentes de París», baladas del cabaret parisiense de Aristide Bruant cantadas por Hennings (en «St. Lazare» era una puta que moría a causa de una sífilis contraída en la prisión), lecturas del *Ubú rey* de Alfred Jarry por parte de Arp, representación de obras de teatro, fragmentos de Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, manifiestos futuristas, exposiciones de pinturas de Arp, Janco y Giacometti, asiduo del cabaret, además de espectáculos de mimo, declamaciones y chistes.

Las notas del programa sugieren las posibilidades que Ball veía al Cabaret. Veintiséis de febrero: «Todo el mundo ha sido afectado por una indefinible intoxicación. El pequeño cabaret está a punto de reventarse por sus costuras y de convertirse en un patio de recreo para las emociones más alocadas.» Dos de marzo: «Es una carrera contra las expectativas del público.» Catorce de marzo: «Puesto que la ciudad no ha quedado totalmente hechizada, el cabaret ha fracasado.» Una carrera contra las expectativas del público es, en el mejor de los casos, una definición del punk: ¿alguien en el Roxy sintió lo mismo? Inseguros de qué sería lo próximo que harían, Ball y los demás tuvieron una reunión y se decidieron por una velada de canciones folklóricas rusas. ¿Por qué fue tan difícil de olvidar?

De la crónica de Zurich escrita por Tzara en 1920 al diario de Ball, publicado en 1927 como *Die Flucht aus der Zeit* (*Flight Out of Time* [Vuelo más allá del tiempo]), del «Dadaland» de Arp en 1948 a *Mit Witz, Licht und Grütze* (Con ingenio, luz y gracia)

de Huelsenbeck, escrito en 1957 y publicado en inglés en 1974 como *Memoirs of a Dada Drummer* (Memorias de un tamborilero dadá), de las hagiografías de Ball escritas por Hennings a la última entrevista de Janco, el dadaísmo quedó registrado en la historia. Desde entonces, los historiadores han intentado extraer datos fiables de ellos. Los dadaístas ponían en práctica al aforismo reggae de que no hay verdades, sólo versiones; cada uno afirmaba haber estado en el lugar adecuado en el momento adecuado, y en todas las instancias se negaba a decir exactamente dónde o cuándo fue. «Las librerías deberían quemarse y sólo debería sobrevivir lo que uno se sabe de memoria –escribió Ball poco después de que el cabaret cerrara–. Comenzaría una gran época de leyenda.» «Hemos olvidado las cosas sin importancia», dijo Huelsenbeck. Más que a cualquier otro de ellos, poco se le daba la historia, que el cabaret tuviera lugar simultáneamente a la batalla de Verdún... o no le importaba el tipo de historia que pudiera crear la batalla de Verdún. El racionalismo, la ilustración, habían producido un osario; la herencia clasicista que Huelsenbeck y el resto habían nacido para transmitir se volvía hostil a ellos, y de este modo, en escena, interpretaban el viejo mito de la destrucción y la creación. Cuando volvían la vista atrás, se daban cuenta de que no había habido ninguna protesta contra los tiempos, sino una extraña aceptación; borrar lo escrito y comenzar de nuevo les había devuelto la vida, pero no esperaban nada del futuro. Los surrealistas, sin embargo, lo esperaban todo, por eso existen tantos documentos surrealistas, por eso cada hecho surrealista puede ser fechado con absoluta precisión; si los dadaístas eran necios, los surrealistas eran contables.

(...) En realidad no representan la obra para sí mismos, sino para otros que, por desgracia, no pueden estar presentes. Además, ¿qué otra cosa podrían representar?

Peter Schneider, *El saltador del muro*, 1983

Cuando los surrealistas volvían la vista atrás, lo hacían con algún tipo de certeza, ya fuera la certeza del estalinismo que algunos de ellos abrazaron o las citas del libro de texto que todos ellos habían procurado conseguir. Los dadaístas volvían la vista atrás con perplejidad, a excepción de Huelsenbeck, quien miraba

atrás como si todo hubiera sido obvio, inadecuado, el ensayo para un día que jamás llegó. En todas las páginas de todas las memorias de los dadaístas hay un tipo especial de alegato, una tendencia a la leyenda, disputas de sangre, amenazas de acciones legales a causa de la violación de la marca de la casa o la apropiación indebida de fondos, pero en ninguna parte hay un punto fijo, una línea, una ideología de qué sentido tenía todo eso. Por el contrario, se preguntaban qué había sucedido; misteriosamente, retrocedían ante sus propias memorias. *Estábamos de pie en el escenario y recitábamos un poema simultáneo, Tzara, Janco y yo, en francés, inglés y alemán. (Naturalmente, hoy hablo inglés —cierto acento alemán se entromete, pero ¡prefiero que el cheque sea en dólares!—, pero no sobre el dadá, cuando hablo del dadá hablo sólo en alemán, ése era el idioma del dadá, quizá quiero decir el prelenguaje, es lo mejor que puedo hacer para no distorsionar la historia.) «Todo el mundo lo está haciendo, lo está haciendo, lo está haciendo», recitaba Janco, y el mundo se volvía del revés. En 1954, Elvis Presley cantaba «Everybody's doin' it, doin' it, doin' it» (Todo el mundo lo está haciendo, lo está haciendo, lo está haciendo) (bueno, ya sabéis que lo que cantaba era «That's all right, mama, that's all right with me» [No pasa nada, mama no pasa nada conmigo], pero cuál es la diferencia, todo está en el ritmo), y lo mismo ocurrió de nuevo. (O en 1948, «It's Too Soon to Know» [Es demasiado pronto para saberlo] de los Orioles, tengo el original de 78 revoluciones de «Its's-a-Natural» aquí, se lo pongo a mis pacientes cuando me preguntan cuánto va a tardar esto, lo mismo otra vez, quiero decir antes, tal como afirmaba Arp: «Sólo los imbéciles y los profesores de español se preocupan por las fechas», el tiempo es una construcción burguesa, convertir una hora en cincuenta minutos es ser dadaísta.) Todo lo que había era mi «umbah-umbah», era Negergedichte, el gran ritmo —«Jesús creció», lo llamó Ishmael Reed en* Mumbo Jumbo, *ese maravilloso libro acerca del ragtime que publicó antes de que yo muriese, todo el mundo lo está haciendo, lo está haciendo, lo está haciendo—, ¿lo comprendes? Si es así, escribe al doctor Charles R. Hulbeck, 88 Central Park West, Nueva York, Nueva York. Muchas gracias.*

Leyendo los testimonios de los cut-ups del Cabaret Voltaire uno encuentra sólo serie negra: «El decimoséptimo asesinato» en *Cosecha roja* de Dashiell Hammett; el chófer muerto en *El sueño eterno* de Raymond Chandler; Frank y Cora fornicando entre la basura, junto al cadáver de su marido, en *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain; la serenidad milenarista del sheriff Nick Corey en *1280 almas*. Si el dadá era un misterio de habitación cerrada con llave, la puerta estaba abierta y ni siquiera había cadáver, sólo sangre sobre la cama, una obscenidad garabateada en la pared y un cráneo de ciento treinta y tres años de antigüedad en el armario. Al igual que el detective de *El corazón del ángel*, de William Hjortsberg, los dadaístas, como detectives, eran sus propios culpables, obligados a trabajar a fin de que hubiera narración simplemente. «Asesinamos un cuarto de siglo, asesinamos varios siglos en atención a lo que va a venir —escribió Huelsenbeck—. Podéis llamarlo como queráis.» En el clímax no había ninguna oportunidad de juntarlos a todos en el salón, pues Ball y Hennings habían regresado a la iglesia, Arp y Tzara estaban fuera de la ciudad, Huelsenbeck había cambiado de nombre, y las cartas de Janco regresaban con la indicación de que no existía tal número ni tal distrito. De todos modos pasarían décadas antes de que ninguno de ellos pudiese siquiera nombrar a la víctima que era, justamente, lo que querían.

DE NUEVO EN

De nuevo en Zurich, durante el primer mes del cabaret no hubo ni cadáver ni historia. Si a eso vamos, ni siquiera hubo dadá; la palabra aún no había sido descubierta.

En francés significaba «caballito»; en alemán era una despedida, «adiós», «nos vemos», «no me des la tabarra»; en rumano, «naturalmente». En italiano, «ama de cría»; en dialecto suevo, «idiota loco por el sexo»; en inglés, «papá» y «prepárate»: una fanfarria. Profundizando en el sustrato indoeuropeo significaba tanto sí como no: era una palabra mágica.

Tzara se decidió por ella una mañana en un café, nos informa Arp, quien da su palabra de que se encontraba en compañía de sus doce hijos mientras llevaba un panecillo en la nariz: una sólida prueba dadá que Huelsenbeck contrarrestó con mucha efectividad sobreviviendo a Tzara. Relegándolo por primera vez al pasado, escribió en 1927:

Cuando Ball y yo descubrimos el dadaísmo, no éramos conscientes de nuestra misión. Ball acababa de comerse un bol de sopa de tallarines y yo acababa de echar a los últimos estudiantes borrachos del Cabaret Voltaire cuando Ball dijo «da... da [Allí, allí], ¿no ves adónde lleva todo?». En ese momento –fue un momento histórico– se me otorgó la responsabilidad de una misión, de la cual hasta ahora no he osado desembarazarme. Yo empuñé el dadaísmo.

«Cuando se me ocurrió la palabra "dadá" –escribió Ball el 18 de junio de 1921–, fui reclamado dos veces por Dionisio.» No quería decir Baco (Dionisio), sino alguien mucho más esotérico: un griego convertido por san Pablo en el siglo I. Era un código místico, «D.A.-D.A. –una duplicación, escribe John Elderfield en su introducción a *Flight Out of Time*, «de las iniciales de Dionisio el Aeropagita, uno de los tres santos que iban a constituir el tema del libro [de Ball, 1923] *Byzantinisches Christenum*. Esto, sin embargo, es con toda probabilidad una intuición posterior de Ball...» Casi se puede oír a Elderfield amortiguando su grito.

La historia del dadá es el sueño de cualquier escritor: eligiendo entre varias versiones, uno tiene que crear la historia. Si seguimos la narración de cómo en marzo (o abril) de 1916 Huelsenbeck, buscando un nombre para un canario que había en el Cabaret Voltaire *(¿Le llamaremos Davina de la Nuit? ¿Sally Hot Jazz? ¿Irene Dogmatic?)*, dio por casualidad con la palabra en un diccionario abierto (¿de alemán, francés, inglés, rumano?) e inmediatamente se dio cuenta de que haría estallar en pedazos el arte, la literatura y la cultura modernos, uno se lo puede imaginar entrando a hurtadillas en una farmacia al día siguiente para comprar un paquete de anticonceptivos, sólo para encontrarse de cara con «CHAMPÚ DADÁ», magnífico producto de Bergmann & Co., a la venta desde 1913 en el 51 de la Bahnhofstrasse. *Oh, mierda*, habría dicho Huelsenbeck..., o *¡Naturalmente! ¡Champú Dadá! ¡El agente de limpieza universal!*

En abril de 1916, Ball y Huelsenbeck hablaron hasta bien entrada la noche del arte como un fin en sí mismo. Si la creciente disonancia del cabaret era impulsada por un desprecio hacia lo que el mundo exterior denominaba arte, e incluso por un odio hacia esa noción, era debido a que Ball y Huelsenbeck comenzaban a reconocer que las convenciones del arte no eran otra cosa que el reflejo más deslumbrante de las convenciones de la vida social, de todo lo que había hecho posible la guerra, que aún estaba en marcha mientras hablaban. El arte convertía el cielo en infierno; por eso en la guerra se podía luchar «por el arte», por «el modo de vida alemán», o, si a eso vamos, por el modo de vida francés, o el modo de vida inglés, el modo de vida ruso o el modo de vida austro-húngaro, por no hablar del modo de vida bosnio-herzegovino (y muy poco tiempo más tarde, el modo de vida americano). La redundancia cancelaba no sólo todas las afirmaciones, sino el lenguaje utilizado para hacerlas. Comenzaban a ver el arte como un ardid, a ver la *freie strasse*, el *champ libre*, el espacio libre, como un asilo. Si abrían noche tras noche el cabaret como si se tratase de una gue rra librada contra un millón de bayonetas que surgían de un millón de volúmenes de Goethe editados en rústica, era porque el arte había engañado a la humanidad, les había engañado a ellos al hacerles creer que el mundo era mejor de lo que en realidad era; porque en las escalas celestiales del arte un solo ejemplar de *Fausto* tenía más peso que el millón de hombres que habían muerto para que se pudiese seguir editando; porque el arte desviaba el deseo humano de rehacer el mundo y lo convertía en una terapia para lunáticos conscientes en hacer poemas, cuadros, ceniceros. Dárselos a los parientes que te visitan el domingo, ponerlos en un museo... ¿acaso no era lo mismo?

Las conclusiones a las que estaban llegando Ball y Huelsenbeck no destruían el impulso que les había atraído hacia el arte. Era imposible arrancar este impulso de raíz: se trataba del impulso de cambiar el mundo. Cuando Ball escribió que para «la gente que diariamente es asaltada por las cosas más monstruosas y aun así es incapaz de mantenerse al corriente de sus impresiones, la producción estética se convierte en un rumbo prescrito de antemano», quería decir que en una época en que cada día crea su propio nihilismo, el significado ha de ser creado, construido. ¿A partir de qué? A partir de cualquier cosa, descubrían los da-

Anuncio, Zurich, 1913

daístas, a medida que ponían en escena el detritus de su civilización y contemplaban cómo cambiaba de forma... a partir de cualquier cosa, hasta llegar a la nada. El dadá era estremecedor porque permitía tal cosa y a continuación exigía una completa y consciente abdicación de la responsabilidad hacia el arte, luego hacia la sociedad que el arte representaba... y al representarla, descubrían los dadaístas, la afirmaba. Estaban a punto de llegar al átomo social; estaban a punto de aislarlo.

El dadá era la gracia, pero no para los que la piden, ni por la fe ni por las obras. La gracia era cosa de Dios, y Dios era indiferente a los triviales sistemas éticos de autodestrucción que la humanidad se había forjado en imitación del orden natural. De este modo los dadaístas experimentaban la gracia como un azar, una cuestión de estar en-el-lugar-adecuado-en-el-momento-adecuado, un trueno, una caída en medio de la calle. Al igual que una caída en medio de calle, la gracia nos salía al paso disfrazada con los gestos de la vida cotidiana; al igual que un trueno, llegaba no más de una vez, ese momento de cambio en que la totalidad del mundo era barrido y renacía dentro del Hombre Nuevo, aunque sólo fuera por un instante; por eso nunca pudieron superarlo.

Él y Huelsenbeck decidieron, relataba Ball, que el arte era «sólo una oportunidad», un «método» para localizar «el ritmo específico y el rostro oculto de esta época», «su fundamento y esencia», la «posibilidad de ser estimulado». Era la misma idea que Guy Debord refundió y acentuó en 1961, en *Critique de la séparation* (Crítica de la separación), una película acerca de los situacionistas y el mundo del espectáculo que deseaban abolir. «Normalmente —decía Debord en la banda sonora—, las cosas nos ocurren, las cosas en que realmente estamos implicados y exigen nuestra atención nos dejan poco más que como espectadores distantes y aburridos. Pero una vez que ha sido traspuesta artísticamente, casi toda situación debilita nuestra atención, queremos tomar parte en ella, cambiarla. Ésta es la paradoja que hay que volver del revés..., poner de nuevo patas arriba. Eso es lo que debemos llevar a cabo en forma de actos.» Y esto lo afirmaba Debord mientras hacía arte, una película, para persuadir al arte de que abandonara sus pretensiones (aunque, al igual que todas menos una de las películas de Debord, éste era un ejercicio de *détournement*, una película hecha en su mayor parte de fragmentos de películas de otros, trailers, fotografías, anuncios, caricaturas, pintadas, noticiarios de actualidades: en la pantalla, una máquina del millón mostraba los destellos de la palabra FALTA, a continuación los guardianes de la prisión conducían a unos convictos amotinados de vuelta a sus celdas). Dados los nuevos mundos que el artista había revelado en el primer cuarto de siglo, pensaban los situacionistas, nada había sucedido desde entonces. Todo lo que quedaba era el impulso: ese deseo de «tomar parte», de «cambiar». Naturalmente, para aquellos a quienes la paradoja de Ball les parecía sólo una palabra, el «tiempo» continuaba, el «arte» continuaba. Más allá de lo que efectivamente hubiese ocurrido en 1916, en 1961 algo denominado dadá todavía inspiraba a gran cantidad de personas en el mundo entero, muchas de las cuales trabajan para hacer arte, y eran felices de oír que ese arte

se denominaba «neodadá»: un fraude tanto en el tiempo como en el arte, dijo Raoul Hausmann, el que una vez fuera dadaísta en Berlín, porque el neodadá toma «partido por el objeto como "cosa en sí misma", algo que el dadá negaba».

En *Critique de la séparation* –su crítica de la separación del arte del mundo que él deseaba cambiar, de cada persona de las demás, de cada puño cerrado de la persona que lo cierra– Debord decía que la voluntad de cambiar el mundo alcanzaba su forma más perfecta en el impulso artístico, que era desviado por el objeto que lo producía, el cual se convertía en mercancía, un agente de la cosificación, una cosa en sí misma. En 1960, escribió:

> El capitalismo le garantiza al arte una concesión de perpetuo privilegio, el de la actividad puramente creativa, una coartada para la alimentación de todas las demás actividades (...) pero al mismo tiempo, esta esfera reservada para la «actividad libremente creativa» es la única en la que las cuestiones de la comunicación y de qué hacemos con la vida se plantean práctica y completamente. Aquí, en el arte, yace el primer punto localizado de antagonismo entre los partidarios y adversarios de las razones oficialmente dictadas para vivir. La falta de sentido y la separación [del arte] que se crean dan lugar a una crisis general de los medios artísticos, una crisis que enlaza con los modos de vida alternativos, con la exigencia de una nueva forma de vida.

Ésta era la crisis que comenzaba a emerger en el Cabaret Voltaire: la toma de conciencia de la falta de significado del arte, de su separación de lo que sucedía en la realidad, que transformaba lo hermoso, verdadero y bueno, en feo, falso y malvado. El impulso artístico no podía extirparse, pero sus medios estaban hechos trizas: ante las nuevas máquinas que estaban cambiando el mundo –destruyéndolo–, la pintura y el lienzo eran las herramientas de una empresa tan obsoleta como la alquimia. Quizá uno tenía que «crear directamente», como dijo Tzara –vivir como un «genio»–, pero la guerra había convertido a los genios en decadentes y su comunicación en un solipsismo. Como protesta, Huelsenbeck dijo mucho después que él mismo se dejó atrapar por el pánico al comprender que los artistas no tenían ningún medio de decir lo que podían decir, y si ellos no lo tenían, tampoco los demás. El arte independiente era una ilusión que ocultaba el hecho de que en la poesía del siglo XX la verdadera comunicación procedía del tambor de la pistola que apuntaba a tu

cabeza. En 1920, en Berlín, Huelsenbeck dejó a un lado todas las dudas: el arte debía ser destruido, dijo, porque era una «válvula de seguridad moral», un mecanismo para la ilimitada capacidad de la mente humana de convertir sus peores fantasías en atrocidades de la vida real, y a continuación de convertir esas atrocidades en bonitas imágenes. Pero ese intento de asesinato para ocultar lo que no había sido ya había tenido lugar; eran sólo conjeturas por parte del Cabaret Voltaire.

EN EL CABARET

En el cabaret el arte se ponía en escena en forma de revelación nocturna de lo oculto –ahora la ves, ahora no la ves, no importaba que casi todos estuvieran borrachos, bailando, que no viesen nada, simplemente pasándolo bien–, una prueba nocturna de que la paradoja que los dadaístas querían representar era una paradoja, no una prueba. Era una manera de mantener el local lleno y el negocio en marcha («¡Dale propina a la camarera!», reza una línea perdida de los diarios de Ball), «los ideales de la cultura y el arte como programa para un espectáculo de variedades», una carrera contra las expectativas del público, el público corriendo contra él mismo. Noche tras noche, personas desconocidas surgían de la multitud para hablar, para recitar poemas que habían atesorado toda su vida o habían compuesto minutos antes, para cantar viejas canciones, para burlarse de sí mismas, para participar, para cambiar. No había clásicos. Voltaire era tan contemporáneo como Apollinaire, la cantante denominada Madame Dadá tan vieja como Dionisio el Aeropagita, pues en el calor del momento tanto los que actuaban como el público conseguían perder la memoria. En 1966, el año de su muerte, Jean Arp escribió que tiempo antes de que el cabaret abriese sus puertas, él ya había partido en dos uno de sus cuadros en un momento de frustración, lanzado los trozos al aire, contemplado maravillado cómo aleteaban al caer, y a continuación, atrapado en ese instante, enmarcado el resultado como un hecho no menos objetivo que los cuerpos que una granada ha ordenado en una trinchera: «Antes de que hubiese dadá, el dadá estaba allí...»

Sentimentalmente había entrado a hurtadillas: esos portentosos puntos suspensivos. Antes de que hubiese dadá, había un

deseo de negar la guerra y crearse una reputación; después hubo un deseo de aferrarse a ella. Como artistas, todos los del cabaret eran unos don nadie; en Zurich fueron famosos de la noche a la mañana. ¿Por qué no serlo en todo el mundo? Empujados por Tzara, que veía el dadá capitalizado como un movimiento artístico, el grupo sacó publicaciones lujosas de edición-especial-limitada, cuyo objetivo inmediato eran los mecenas y los museos. Sobre el papel no había nada nuevo; en la Europa de preguerra había innumerables precedentes de esos pretenciosos cafés nietzscheanos. Pero las necesidades de Ball eran más sustanciosas que las de la mayoría: justo antes de ofrecer su pechera almidonada y sus habilidades planísticas a Jan Ephriam, había intentado suicidarse, él y Hennings habían dormido en plena calle, pedido limosna, buscado comida en los cubos de basura. Sus deseos apuntaban más alto: «Únicamente el teatro es capaz de crear la nueva sociedad. Los escenarios, colores, palabras y sonidos sólo han de ser tomados del subconsciente y animados a tragarse la rutina cotidiana y su miseria.» Ball comenzó en el cabaret como un medio para comer, y, si tenía suerte, para cambiar el mundo.

Junto con la necesidad de crear de Ball estaba el oculto instinto de Hennings para destruir. En 1912, tras actuar en un club nocturno de Berlín, había obtenido una singular reseña..., singular en los anales de la música pop, si no para ella. Un tal Ravien Siurlai escribió en la publicación radical *Die Aktion*:

> Apareció en el escenario del cabaret con cintas alrededor del cuello, la cara como cera. Con el pelo amarillo muy corto y un vestido de terciopelo escaso y oscuro y con rígidos volantes, era algo absolutamente distinto al resto de la humanidad... vieja y estragada... Una mujer posee infinitos matices, caballeros, pero, desde luego, uno no ha de confundir lo erótico con la prostitución... ¿Quién puede impedir que esta chica, que es la mismísima histeria... se hinche hasta constituir una avalancha? Cubierta de maquillaje, hipnotizada con morfina, absenta, y la llama color sangre de su eléctrica versión de «Gloire», una violenta distorsión de lo gótico, su voz brinca sobre los cadáveres, se burla de ellos, trinando conmovedora como un canario flauta.

Podemos percibir a Siurlai casi llegando a comprenderlo, podemos sentirlo en el momento de recurrir al tópico del canario, como para bloquear su propio entendimiento: sí, era sólo un espectáculo. A finales de los setenta, docenas de nuevos Siurlais

procuraban describir los intentos por llegar a las mismas sensaciones (en San Francisco, la cantante Nōh Mercy aparece en escena embarazada, se pone en cuclillas, emite un torrente de sangre falsa y da a luz un hueso de vaca; en Los Ángeles una mujer monta a horcajadas, desnuda, sobre un quiosco de música mientras Vox Pop toca, se cae sobre la batería, se levanta, se saca un tampax de la vagina y lo arroja a la multitud –«adultos, skinheads, empalidecieron y salieron corriendo»–, eso era punk, después de que los Sex Pistols se disolviesen, después de que Johnny Rotten hubiera llevado el espectáculo lo más lejos posible). Los escritores intentaban encontrar algún sentido a las nuevas versiones de la aparición de Hennings y ni siquiera llegaban al término medio de Siurlai, lo cual, quizá, quería decir que algo sucedió en 1912 que no había ocurrido en el punk, o que el temor manifestado a través de Siurlai requería una inocencia que ya no podía experimentarse. En 1912 aún faltaban dos años para la guerra; al igual que el resto de los europeos, Siurlai había tenido que aprender el significado de una frase como «brincar encima de los cadáveres». Y aun así, del mismo modo que Louis Veuillot se encontró con Thérésa, Siurlai estaba a punto de llegar a una profecía, y el desorden moral que veía en Hennings pronto encontraría su análogo en todo Occidente. Ball podría haberlo encontrado en 1914 durante una visita al frente belga que le transformó de estar alistado a eludir el reclutamiento; seguramente lo encontró en julio de 1915, cuando Marinetti le envió el más reciente futurista «Parole in libertà».

«La imagen de la forma humana desaparece gradualmente de la pintura de estos tiempos, y todos los objetos sólo aparecen en forma de fragmentos –escribió Ball al año siguiente, con el cabaret en plena actividad–. Ésta es una prueba más de lo feo y ajado que ha llegado a ser el semblante humano, y de cómo todos los objetivos de nuestro entorno se nos han hecho repulsivos. El siguiente paso de la poesía es decidir acabar con el lenguaje por razones similares. Éstas son cosas que antes probablemente no habrían ocurrido.» Pero Marinetti había proporcionado la clave: en 1915 las palabras y las letras de su manifiesto saltaban sobre la página igual que los diagramas analfabetos de una canción, como prueba de la incapacidad de un crítico de estar al día con la nueva música. «Son simplemente letras de un alfabeto en una página –dijo asombrado Ball–; puedes enrollar el poema como si fuese un mapa. La sintaxis ha quedado destruida. Las letras se esparcen y se unen de nuevo de una manera improvisada. Ya no

existe el lenguaje... tiene que ser inventado de nuevo. La desintegración justo en el proceso más íntimo de creación.»

Era una teoría perfecta para la práctica de Hennings, una perfecta recapitulación anticipada de los momentos más intensos del cabaret que surgiría seis meses más tarde..., especialmente si uno invierte la primera y última palabra de la última frase de Ball. El cabaret fue bautizado con el nombre del autor de la mayor de todas las ironías –«Todo es para bien en el mejor de los mundos posibles», dijo Voltaire. «Nuestro *Cándido* contra estos tiempos», dijo Ball de Meierei–; pero para los que sabían escuchar no había ninguna ironía. La desintegración justo en el proceso más íntimo de la creación, la creación justo en el momento más íntimo de la desintegración: nadie, y los dadaístas menos aún, había sido capaz de descubrir si el dadá era una afirmación absoluta o una negación absoluta, sólo que en el absoluto estaba presente, tan presente como que la frase de Ball era reversible. Pero tampoco se trataba exactamente de eso, aunque la banda de *Loca academia de policía 2* secuestre a un capitán de policía y le envíe de nuevo a la comisaría con el rostro y las ropas pintadas con líneas y espirales que son preliterarias, casi signos precognitivos que aspiran a ser letras, y el policía regresa al redil como un manifiesto-en-contra-de-su-voluntad en favor de la destrucción de la sintaxis, reivindicando un lenguaje que sea inventado una y otra vez, o nunca más, los zedistas enrollándole como un mapa de su disgusto..., no, no se trataba de eso. Todas las historias del dadá citan la frase de Ball de 1915 acerca de la desintegración y la creación; igual que gran parte de su diario, fue escrita para ser citada. Pero nadie cita la línea que escribió a continuación, que no parece anticipar el dadá en absoluto: «Resulta imperativo escribir frases invulnerables.»

SEGÚN

Según la leyenda, la frase invulnerable era la antítesis del dadá; el dadá negaba su existencia. Pero el dadá era parte de su época, y la frase cortésmente no citada de Ball es parte del dadá, y lo lleva a una distancia demasiado escasa del futurismo, que en la década de los veinte daría felizmente el salto desde la vanguardia estética hasta el nuevo mundo del fascismo. Era un pequeño

Filippo Marinetti, *parolibero*, 1915

salto, en las dos direcciones: el propio Mussolini había sido poeta, un parásito futurista, aunque quizá menos atractivo para los experimentos con el lenguaje de Marinetti que para su celebración de la guerra como la forma más elevada del arte moderno.

La frase de Ball le descubre al dadá la voluntad de poder. Suena como algo que debería haber sido escrito por Hitler... o por Lenin, quien en 1916 vivía al final de la calle donde estaba el Cabaret Voltaire; en su casa también hay una placa. Asistía al cabaret con frecuencia, discutiendo con Janco acerca del arte abstracto cuando lo que había que crear (Lenin martilleaba la mesa) eran nuevos hechos. No fue nunca, ni siquiera la noche dedicada a canciones folklóricas rusas, tras decidir que el arte, en cualquiera de sus formas, era una válvula de seguridad moral: «Soy incapaz de escuchar música demasiado a menudo –dijo una vez refiriéndose a la *Appassionata* de Beethoven–. Afecta a tus nervios, hace decir cosas bonitas y estúpidas y acariciar las cabezas de esas personas capaces de crear tanta belleza mientras viven en este infierno mezquino. Y no hay que acariciar la cabeza de nadie..., podría ocurrir que te mordieran la mano. Hay que golpearles en la cabeza, sin piedad.» Las frases invulnerables son frases de muerte. «Seis millones exterminados» es una frase invulnerable. No se puede discutir. En cierto modo es dadá.

En las reseñas de Surlai había verdadero miedo a la representación de Hennings. «Histeria», escribió, «avalancha», «morfina», «color sangre», «llama», «violento», «estragada», «distorsión», «cadáveres», «infinidades». Tenía razón al asustarse. Los diarios de Ball son una narración bastante dudosa porque elaboran un tratado de ética; día a día, a medida que se desarrollaba el dadá, buscaba justificaciones para las barbaridades de la noche anterior. Pero dentro del cabaret él y los demás abandonaron la necesidad de justificarse; entonces, igual que un par de amantes buscando una salida a un *affaire* ilícito, ideaban interminables huidas a la mañana siguiente, para capitular al anochecer. Conocían la advertencia de Nietzsche: «Todo aquel que lucha con monstruos debería darse cuenta de que en el proceso él no se convierte en monstruo»; mientras bailaban en círculo sobre el escenario, haciendo una hoguera con toda la literatura, la cultura y el arte moderno, recordaban esas palabras igual que los yonquis leen una advertencia en un frasco de narcóticos. Sabían que habían creado un monstruo, y le tenían tanto afecto como Mary Shelley tuvo por el suyo: «Mi pequeño.» Huelsenbeck, 1920:

> Si usted ha tenido la milagrosa buena suerte de estar presente en el nacimiento de una «sensación» así, querrá saber cómo es que un sonido vacío, cuya primera intención fue servir de apellido para una cantante femenina, ha acabado por convertirse, en medio de grotescas aventuras, en el nombre de un decadente cabaret, luego en el de un arte abstracto, chapurreo infantil y una fiesta de niños de pecho..., bueno, yo no lo previ. Ésta es exactamente la historia del dadá. El dadá apareció ante los dadaístas sin que éstos se diesen cuenta; era una concepción inmaculada, y por esa razón su profundo significado me fue revelado.
>
> (...) En manos de los caballeros de Zurich, el dadá creció hasta convertirse en una criatura a quien los demás no le llegábamos ni a la altura de los zapatos; y pronto su existencia ya no pudo ser organizada con la precisión exigida por la dirección mercantil del movimiento artístico dadaísta. A pesar de los más denodados esfuerzos, nadie ha averiguado todavía qué era exactamente el dadá.

EXISTE

Existe una figura que aparece una y otra vez en este libro. Sus instintos son básicamente crueles; sus modos intransigentes. Comercia con la histeria pero es inmune a ella. Está más allá de la tentación, porque a pesar de su utópica y retórica satisfacción, eso es lo último que hay en su mente. Es seductor hasta lo inenarrable, aunque lleva una comitiva de amargos camaradas detrás de él, al igual que Hansel con sus miguitas de pan, pues es su único modo de regresar a casa a través de una espesura de disculpas que jamás pronunciará. Es un moralista y un racionalista, pero nunca se presenta a sí mismo como un sociópata; tras de sí deja documentos no de edificación, sino de paradoja. No importa lo violenta que sea su señal en la historia, está condenado a la oscuridad, que cultiva como signo de profundidad. Johnny Rotten/John Lydon es una versión; Guy Debord es otra. Saint-Just era un antepasado pero en mi historia Richard Huelsenbeck es el prototipo. Sólo Dios sabe qué clase de psiquiatra era. En 1957 escribió:

Todavía tengo un claro recuerdo de la noche en que entré en el Cabaret Voltaire. Hugo estaba sentado en el piano, tocando música clásica, Brahms y Bach. Luego pasó a interpretar música de baile. Los estudiantes borrachos apartaron las sillas y comenzaron a dar vueltas. Casi no había ninguna mujer en el cabaret. Era demasiado brutal, demasiado humo...

Hugo había escrito un poema contra la guerra y la locura del asesinato. Emmy lo recitó, Hugo la acompañaba al piano, y el público se entrometía, con un gruñido, asesinando el poema.

Huelsenbeck idolatraba a Ball. Se conocieron en 1912, en Munich, donde Huelsenbeck estudiaba literatura y arte y Ball trabajaba en el teatro. Al año siguiente Huelsenbeck colaboró en la revista de Ball, *Revolution*, como su corresponsal en París sin salir de Munich (al menos conocía París, ya que había estudiado filosofía en la Sorbona a finales de 1912; después del dadá se convertiría en corresponsal extranjero para los periódicos de Berlín, viajando alrededor del mundo, entrevistando a Chiang-Kai-shek y apareciendo en el funeral de Sun Yat-sen). Cuando en 1914 Ball se fue a Berlín, Huelsenbeck le siguió. Durante los primeros meses de la guerra organizaron lecturas en honor de los poetas muertos recientemente en ambos bandos; en 1915 ofrecieron una «Velada Expresionista» explícitamente en contra de la guerra y antialemana, recitando versos *nonsense* y «poemas negros» para contestar a la destrucción de Europa. Cuando en julio de 1916 Ball abandonó el dadá, Huelsenbeck sufrió un colapso nervioso que le duró casi seis meses («Castigo por orgullo al Dadá», dijo). El único motivo por el que estaba en Zurich era Ball... y por haber huido del reclutamiento en el ejército. Llegó el 8 de febrero, el 11, tal vez el 26, tres, seis, o veintiséis días después de que el cabaret abriera.

A pesar del ruido y de la multitud, lo encontró bastante muerto. Él quería dar la campanada, y estaba dispuesto a darla: con esos «poemas negros», *Negergedichte*, basados en datos de la historia del ragtime..., basados en nada. Cada poema finalizaba con huesos-en-la-nariz: *umbah-umbah*. Los leía en voz alta, de pie en el escenario.

Jan Ephriam se llevó aparte a Huelsebeck. Le explicó que los primitivismos burgueses de los estudiantes de medicina alemanes eran fantasías sin esperanza, ni siquiera falsas: el viejo marino había pasado años con «negros» del África. *Muy bien*, dijo Huelsenbeck (bueno, la verdad es que dijo *A tomar por culo*, pero Ball le hizo dar la vuelta)..., *dame algo auténtico*. Unos pocos días más tarde Ephriam regresó con unos garabatos: «TRABADYA LA MOD JERE MAGAMORE MAGAGERE TRABADJA BONO.»

Era, como probaría Ball con sus celebrados poemas sonoros, el lenguaje dadá. Si las palabras no podían contener hechos, podían disolverlos; los sonidos de Ephriam evocaban la frase invulnerable. Huelsenbeck se quedaba de pie en el escenario y recitaba las sílabas sin significado del propietario del cabaret, luego componía las suyas propias, rechazando cada vez abandonar su estúpido *umbah-umbah*; los asistentes respondían de diferentes maneras. Se sentaban detrás de un gran tambor, lo martilleaban, gritaban las nuevas palabras, luego, al igual que Jerry Lee Lewis en «Whole Lotta Shakin' Goin' On», las susurraba, luego las rugía. Al recitar su poema «El fin del mundo», andaba con paso majestuoso por el escenario y azotaba el aire con una fusta de montar, escupiendo sus sonidos sin significado como si procedieran del *Gospel of Truth* (Evangelio de la verdad), el último evangelio apócrifo y gnóstico: «*poéme bruitist* interpretado por primera vez por Richard Huelsenbeck Dadá –le gustaba decir–, o, si lo prefieren, viceversa.» Seguía siendo un fraude, pero nadie lo sabía: «Fui a la universidad en secreto y comencé a estudiar medicina –dijo en 1971 en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres–. No podía decírselo a nadie porque habrían pensado que era un terrible mentiroso y un burgués. Por la mañana va a la universidad y por la noche hace *umbah-umbah*.» Pero en Zurich, en 1916, ni los seis dadá ni el público podrían haber distinguido el *umbah-umbah* de «Hold On, I'm Comin» (Aguanta, ya me corro), y de este modo los dadaístas creaban sus propios ritmos mientras la multitud batía palmas siguiendo el ritmo, iba en tropel al escenario, agarraba a Huelsenbeck por las piernas...; no importaba el idioma en que estuviese hablando, ni si en realidad estaba hablando en algún idioma. «Todo arte comienza con una crítica –dijo–, con una crítica del yo, el yo siempre refleja la sociedad. Nuestra crítica comenzó, al igual que todas las críticas, con dudas (...) *La duda se convirtió en nuestra vida*. La duda y el escándalo. Nuestra duda era al final tan profunda que nos preguntamos: ¿Puede el lenguaje expresar una duda tan profunda?»

En escena devolvía las patadas. Se iniciaban peleas; él las animaba. «Estáis invitados a interrumpirme siempre que queráis», dijo en Londres. «Me gustaría que fuerais un poco más animados, tal como éramos nosotros. Ahora me estoy acercando al último

tercio de mi vida –dijo a los setenta y nueve–, ya no soy una persona tan animada como la era en Zurich en 1916, en la Spiegelgasse. Entonces siempre estaba muy animado..., era capaz de saltar sobre las mesas y las sillas, de derribar a alguien a golpes, naturalmente también me derribaban a mí. Pero todavía conservo algo de ese espíritu... Ball, en su famoso libro *Flight Out of Time*, me describe como una persona joven, agresiva, desagradable, que siempre ataca al público, que le escupe y cuya tercera palabra siempre es su *umbah umbah*. Esto no puede seguir así, tarde o temprano habrá que hacer algo si él no lo interrumpe. De modo que seguíamos.»

«Un caos terrible –dijo Huelsenbeck esa noche en Londres–. El significado del caos, de eso es de lo que estoy hablando.» Pero parece que nunca lo alcanzó.

LA DESINTEGRACIÓN

«La desintegración justo en lo más íntimo del proceso creativo –escribió Ball–. Resulta imperativo escribir frases invulnerables.» 15 de junio de 1916:

> Huelsenbeck viene a pasar a máquina sus últimos poemas. Una palabra sí y otra no vuelve la cabeza y dice: «¿O se trata de una idea tuya?» Bromeando le sugiero que deberíamos elaborar una lista alfabética de nuestras constelaciones y frases más frecuentes, de modo que la producción tenga lugar sin interrupciones; pues yo también me coloco en el asiento junto a la ventana procurando resistir palabras y asociaciones poco familiares; las garabateo y miro al carpintero, que está ocupado en el patio construyendo ataúdes. Para ser preciso: dos tercios de las palabras más maravillosamente lastimeras que ninguna mente humana puede resistir proceden de antiguos textos mágicos. El uso de «gramólogos», o palabras mágicas flotantes y sonidos resonantes caracteriza la manera en que ambos escribimos. Tales imágenes palabra, cuando son acertadas, quedan grabadas en la memoria de un modo irresistible e hipnótico, y emergen de nuevo en la memoria con la misma escasa resonancia y fricción. A menudo ha ocurrido que las personas que asistían a nuestras representaciones nocturnas sin estar preparadas para ellas quedaban tan impresionadas por una sola palabra o frase que ésta permanecía con ellos durante semanas. Las personas indolentes o apáticas, cuya resistencia es escasa, son especialmente atormentadas de este modo.

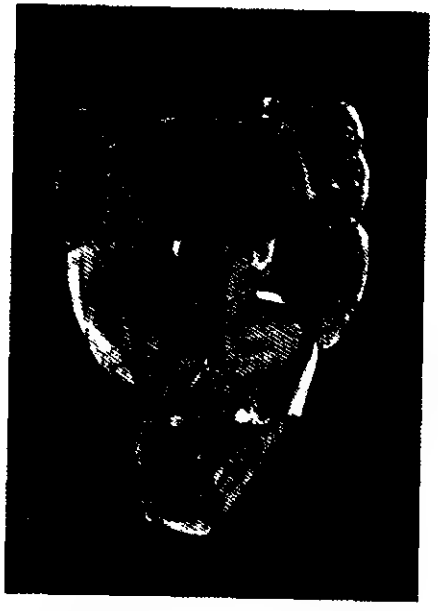
De modo que finalmente apareció: el juramento ciego, el gesto cercenado, la maldición oculta, la danza que nadie pudo olvidar hasta que transcurrió toda una civilización, y que en apenas diez segundos fue recordada. Los añicos que Lefebvre había prometido acabar de destrozar habían sido descubiertos. El impulso estaba allí; de lo que ahora se trataba era de incrementarlo. «Ciertas cosas nos ayudaron en nuestros esfuerzos –dijo Ball–; en primer lugar, las especiales circunstancias de la época, que no permitía que el verdadero talento reposase ni madurara, poniendo así a prueba su capacidad. Luego estaba la energía de nuestro grupo; cualquier miembro procuraba permanentemente sobrepasar al otro intensificando las exigencias y los esfuerzos.» Janco aportó las máscaras.

Pero las veía como una abstracción de las pasiones, imágenes que de algún modo habían flotado libremente durante más de dos mil años, llegando a una tortuosa calle de Zurich procedentes de los secretos olivares donde los griegos representaron sus primeras obras. Al mismo tiempo reconocía la absoluta modernidad de las máscaras: fragmentos que recordaban caras, aunque tampoco demasiado. Con pegamento, pelo y cartón, Janco había tomado las narices, ojos, bocas, barbillas, mejillas y frentes de sus amigos y las había torcido, atacado, practicado en ellas medicina sin licencia.

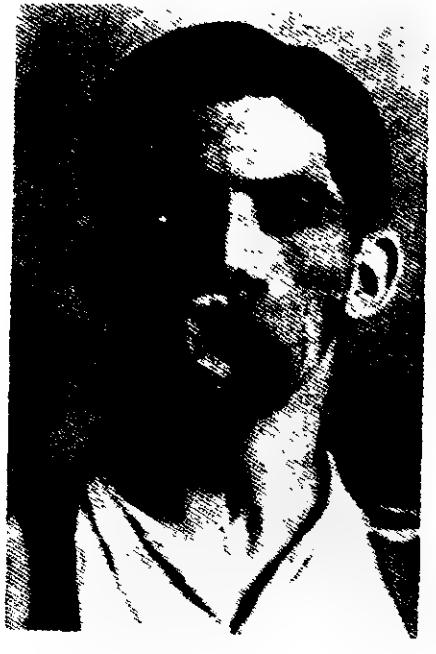
Para Arp, las máscaras eran al mismo tiempo «fetos y autopsias». Definitivamente, era como si los desertores del Cabaret Voltaire fueran al frente. En Alemania ya se rumoreaba que existían soldados tan atrozmente desfigurados por las nuevas armas que habían sido confinados en hospitales secretos para el resto de sus vidas; después de la guerra, circularon fotos clandestinas para probarlo. Son tan horribles que parecen falsas, fotos de collages: como los collages de la dadaísta berlinesa Hannah Höch, como su *Fröhliche Dame* (Dama feliz), que parece alguien que ha sufrido quemaduras y sonríe. Pero el cubismo era el desmembramiento; si se consideraba a la guerra como la forma más elevada del arte moderno, ¿quién podía decir que una cara reventada por una bomba no revelaba el carácter? Ball:

> Todos estábamos allí cuando Janco llegó con sus máscaras, y al instante todo el mundo se puso una. Luego sucedió algo ex-

Tristan Tzara, Zurich, 1917



Reconstrucción de la máscara de Tristan Tzara hecha por Marcel Janco, 1916 1917



Víctima alemana de la Primera Guerra Mundial

Hannah Höch, *Fröliche Dame*, 1923

traño. No sólo era que la máscara exigía inmediatamente un disfraz, sino que también reclamaba un gesto muy definido, apasionado, que bordeara la locura. Aunque cinco minutos antes no podíamos haberlo imaginado, caminábamos de un lado a otro con los movimientos más extravagantes, engalanados y envueltos con objetos imposibles, cada uno de nosotros intentando superar al otro... El afán que había detrás de esas máscaras se nos transmitió de una manera irresistible.

Igual que la velada de canciones folklóricas rusas.

LAS MÁSCARAS

Las máscaras provocaban danzas lentas, inventadas al momento y bautizadas después del hecho: «Desesperación festiva», «Pesadilla», «Caza de moscas». En cada caso las máscaras afirmaban la existencia de un lenguaje que nadie sabía hablar, pero que contenía las únicas palabras capaces de formar las únicas verdades que valía la pena conocer. Trabadya-la-modjere se convertía en la piedra filosofal. Los dadaístas retrocedían en el tiempo, cayendo a través del escenario: «Los artistas modernos —escribió Ball en 1917—, son gnósticos y practican ciertas cosas que los sacerdotes creen que fueron olvidadas mucho tiempo atrás; quizá incluso cometan pecados que ya no se creían posibles.» Éstos eran los pecados que iban a encontrarse al abrazar una antigua herejía, la creencia de que ciertas formas de conocimiento, de gnosis, accesibles sólo a unos pocos, podían llevarnos tan cerca de la Divinidad que expulsaríamos a Dios fuera del tiempo, como si nunca hubiese existido; al principio de la era cristiana, incluso cuando la Iglesia expulsó a los gnósticos fuera de la historia, los rituales que ellos practicaban prosiguieron. Con sus evangelios quemados y sabiendo que la adhesión a éstos significaba la muerte, algunos adeptos, escribe el historiador Benjamin Walker, siguieron familiarizados

(Había) ficciones vacías, como si se hubieran hundido en el sueño y encontrado de pronto en medio de perturbadoras visiones oníricas. Ya (exista) un lugar al que huyen, o regresen

sin fuerzas de haber sido perseguidos durante horas, o se vean envueltos en lanzar golpes o estén recibiendo golpes ellos mismos, o hayan caído de elevados lugares, o hayan despegado hacia el aire aunque ni siquiera tengan alas. De nuevo, a veces (es como) si la gente los estuviera asesinando, o ellos mismos estuvieran matando a sus vecinos, pues están manchados con su sangre. Cuando aquellos que experimentan tales cosas despiertan, no se ve nada, aquellos que estaban en mitad de todos estos alborotos, pues no son nada. Tal es el camino de aquellos que desechan la ignorancia como si fuese un sueño, sin apreciarla como a cualquier otra cosa, ni estimado tampoco sus obras como algo sólido, sino que las dejan atrás igual que un sueño en medio de la noche.

del gnóstico «Evangelio de la verdad»,
la Parábola de la Pesadilla, c. 150 d. de C.

con las reputadas virtudes ocultas del sonido y de la potencia latente en los nombres sagrados, fórmulas herméticas e invocaciones mágicas... El más importante de todos los sonidos, creían, es el fonema, que es la más pequeña unidad de sonido articulable... Con el tiempo se desarrolló la práctica de cantar [cada sonido vocálico del alfabeto griego] en una sola respiración... combinando las vocales con ciertas consonantes, en especial las que producen un zumbido o un canturreo: Zeeza, Zezo, Ozzi, Omazu, Nozama, Amenaz, Arazaz... En la medida en que eso era posible, estas sílabas arcaicas se utilizaban sin alteraciones, incluso cuando su significado, si es que tenían alguno, fue olvidado.

Los dadaístas llegaron al convencimiento de que lo que había sido olvidado podía ser recordado, aunque fuera por accidente; se daban cuenta de que el lenguaje que todos sabían hablar era capaz de formar por sí solo esas verdades que ellos querían oír. No sabían lo que querían oír, de modo que hacían un sonido que ellos llamaban «bruitismo medieval», «ruido con efectos imitativos» o poema simultáneo. Todos los actos aparecen al mismo tiempo, pero ya no son actos. Significan lamentos –el bombo, los glissandos, la armonía prehistórica–, gritos de dolor e hilaridad. Si los dadaístas no reemplazaban a Dios, se reemplazaban a sí mismos. Huelsenbeck:

El problema del alma es por naturaleza volcánico. Cada movimiento produce ruido de forma natural. Mientras que el número, y consecuentemente la melodía, presuponen una facultad para la abstracción, el ruido es una llamada directa a la acción. La música de cualquier naturaleza es armoniosa, artística, una actividad de la razón..., pero el bruitismo es la vida misma, no puede ser juzgado como un libro, sino que es parte de nuestra personalidad, la cual nos ataca, nos persigue y nos hace pedazos. El bruitismo es una manera de mirar la vida que, por extraño que pueda parecer, nos compele a tomar una decisión absoluta. Sólo hay bruitistas, y los demás... En la Europa moderna, la misma iniciativa que en Estados Unidos hizo del ragtime la música nacional condujo a la convulsión del bruitismo.

Aquí, Huelsenbeck, que en esa época –1920– daba conferencias en la convención de psiquiatras de la Ciudad Libre de Danzig (hoy Gdansk), donde se puso a ejercer en 1922, dio un paso adelante desde su atril, hizo unos pasos del Rock del águila, se puso una bolsa de papel sobre la cabeza, garabateó a ciegas en ella con un lápiz de maquillaje, practicó unos agujeros, sacó una pistola de la chaqueta, y disparó al público toda una carga de cartuchos. La media docena o así que le habían visto hacerlo anteriormente se aprestaron a aplaudir.

Ja. Gracias. Bruitismo..., bueno, ya ven. El bruitismo es una especie de retorno a la naturaleza. Es la música producida por los circuitos de átomos...

(en este punto, un miembro de la claque de Huelsenbeck se levantó de la silla y disparó a Huelsenbeck una salva de balas de fogueo, y éste mordió una cápsula que llevaba escondida en la boca, haciendo que un hilo de sangre falsa le corriese por la barbilla y cayera sobre la pechera de su camisa. Se agarró al atril y siguió hablando, inclinado y dando la espalda a los oyentes)

la muerte deja de ser un escape del alma a la miseria terrenal y se convierte en un vómito, un aullido, un sofoco. Los dadaístas del Cabaret Voltaire asumían el bruitismo sin sospechar su filosofía; básicamente deseaban su opuesto: un calmante para el alma, una nana interminable, arte, arte abstracto. *Querían la válvula de seguridad moral –«Disgustados por la carnicería de la Primera Guerra Mundial, nos dedicamos a las Bellas Artes»,*

«Nuestro Cándido contra estos tiempos», nuestra colcha de tres capas –, pero el dadá se convirtió en una criatura a quien los demás no llegábamos ni a la altura de los zapatos. ¿Lo comprenden? Somos psiquiatras; somos alemanes; hemos leído a Nietzsche, sabemos que quedarse demasiado rato mirando a un monstruo entraña el peligro de convertirse en uno..., ¡para eso nos pagan!

TODO

Todo se juntó en el cabaret el 23 de junio de 1916, a menos que se tratara del 14 de julio, en una sala alquilada, cuando Ball se disfrazó de hechicero con un extraño traje diseñado por Janco, y construido con cartones por su hermano («Fue divertido hacerlo –dijo en 1984 Jules Janco–, ¡y más divertido deshacerlo!»). Sobre la cabeza de Ball había un sombrero a rayas blancas y azules de sesenta centímetros de altura; tenía el cuerpo cubierto con un obelisco pintado de azul. Enormes garras reemplazaban sus manos. Unas alas, rojas en el interior y doradas por fuera, le llegaban hasta la cintura; mientras Ball salmodiaba sus sonidos, dos poemas distintos eran leídos uno a cada lado, y él agitaba los brazos como un pájaro.

Fue un momento de pánico: Ball de pronto se dio cuenta de que no comprendía lo que el disfraz exigía de él, no reconocía al público, no sabía qué significaban sus palabras vacías («blago bung / blago bung / bosso fataka»). En medio de ese terror, se sintió retroceder en el tiempo hasta las cadencias de un sacerdote celebrando una misa mientras él, el pequeño Hugo, se arrodillaba con su madre y su padre dos décadas atrás; los años ascendieron, luego se desvanecieron. Fue un momento de orgullo y de miedo que sacó a Ball inmediatamente del dadá, le abrió el camino de regreso a la Iglesia, y, con el tiempo, le llevó a la televisión.

CUANDO

Cuando Huelsenbeck dio su conferencia en Danzig (no fue una conferencia, ninguno de los acontecimientos descritos suce-

La famosa fotografía de Hugo Ball vestido de hechicero, tal como fue utilizada en *Dadaco*, Munich, 1920

dió jamás, pero las palabras en cursiva pertenecen a su panfleto de 1920 «En avant dada»), y gracias a los agujeros practicados en sus ojos en el Cabaret Voltaire, lo había visto todo, mucho más de lo que jamás había querido ver. A medida que pasara el tiempo lo veía una y otra vez. «El dadaísta es un hombre de realidades que ama el vino, las mujeres y la publicidad», dijo en 1920; pronto la publicidad sería dadá; el dadá estaría allí donde mirase, siguiendo sus huellas, y, al igual que los demás, huiría de ello. La gran meta de disolver todos los límites entre el arte y la vida sería alcanzada, lo cual significaba que no quedaría nada que contemplar excepto la extraña manera en que la realización de ese gran objetivo no había otorgado a la vida cotidiana el poder transformador del arte, sino solamente disuelto el poder del arte sin producir nada que lo reemplazase; sólo quedaría contemplar eso, o cobrar unos honorarios por hablar de la leyenda, de aquellos días en Zurich, *Yo estaba allí...*, o recordar que antes de que hubiese dadá hubo un anuncio del champú Dadá.

En 1980, Bob Acraman anunció unas vacaciones organizadas en el parque temático de New Belsen, y un servicio de noticias recogió su iniciativa. Por entonces la palabra dadá estaba en los diccionarios, artistas de todos los países la reclamaban, había revistas trimestrales y congresos, archivos y revivals, pero si el dadá vivía era en esas noticias enterradas en los periódicos, extrañas historias que hacían saltar por los aires la prosa de franco-intercambio-de-puntos-de-vista de la propaganda de portada, o que nunca llegaban a ella: Bob Acraman, no Andy Warhol, era el verdadero neodadaísta, aun cuando también a ese nivel el dadá fuese una copia de sí mismo: viejas noticias. Después de todo, fue sólo en 1921 cuando el *News* de Basilea ofreció a sus lectores un viaje organizado por los campos de batalla de Verdún, prometiendo «la quintaesencia de la guerra moderna», la vida real como arte moderno, «sensaciones inolvidables» de pueblos destruidos, «enormes cementerios conteniendo cientos de miles de hombres caídos», y todo el mundo lo estaba haciendo, lo estaba haciendo, lo estaba haciendo, el primero que llega primero se sirve:

> No sólo para la mentalidad francesa es [Verdún] el campo de batalla por excelencia sobre el que finalmente se decidió la gran lucha entre Francia y Alemania... Si toda la guerra le costó a Francia 1.400.000 muertos, casi un tercio de esa cifra cayó en el sector de Verdún, que comprende unos pocos kilómetros cuadrados. Los alemanes sufrieron allí más del doble de bajas. En esta pequeña zona, donde más de un millón de hombres –quizá un millón y medio– se desangraron hasta morir, no hay un centímetro cuadrado de suelo que no haya explotado bajo una granada. Posteriormente, el viajero puede recorrer los campos de batalla del bosque de Argonne, el río Somme, vagar por las ruinas de Reims, regresar vía St. Michel y el Bosque del Sacerdote: pero todo simplemente repite
>
> umbah, umbah...
>
> detalles que en Verdún se combinan con un fenomenal panorama sin precedentes de horror y espanto...; se incluyen vino y cafés gratuitos.

El gran ensayista vienés Karl Kraus estaba horrorizado. «Tengo en mi mano un documento que trasciende y sella toda la vergüenza de esta época y que en sí mismo bastaría para asignar a este vulgar estofado que se llama a sí mismo raza humana un lugar de honor en el pozo de la carroña cósmica –escribió–. Después del monstruoso colapso de la ficción de la cultura... [esta época] no ha dejado nada más que la oscura verdad de su condición, de modo que ya casi ha alcanzado ese punto en que ya no es capaz de mentir.» La primera frase de Kraus era el tipo de lenguaje utilizado por Huelsenbeck, la segunda, el que usaba Ball; pero Kraus no era un dadaísta, simplemente estaba diciendo lo que pensaba. Cincuenta y seis años después de que escribiera tal cosa, los Sex Pistols le ofrecerían una respuesta en forma de disco, «Holidays in the Sun» (¡Silos de bombas! ¡El búnker de Hitler! ¡El muro de Berlín! ¡No se incluyen vino y cafés gratuitos!) ¿Y al decir eso quiere dar a entender que podemos trazar una línea desde el *News* de Basilea hasta Karl Kraus, hasta las tarifas de excursión para los coches de ganado rumbo a Auschwitz, hasta los Sex Pistols y hasta Bob Acraman? Ésta es la historia que los dadaístas estaban combatiendo, y la que a la vez representaban, toda ella aparecía sobre el escenario al mismo tiempo; para reducir la época y su lenguaje a ese punto en que ya no fuese capaz de mentir, aunque eso significase que ya era capaz de hablar. Ésa había sido precisamente su meta. Si hubieran estado al final de esa línea, se habrían quedado extasiados, convulsos ente el estremecimiento de haber probado que tenían razón. Luego habrían vomitado..., pero el dadá seguiría riendo. Ser un dadaísta significaba ser un hombre de realidades que amaba el vino, las

mujeres y la publicidad; tener una sonrisa en los labios, una canción en el corazón, y un cráneo en el bolsillo.

EN ENERO

En enero de 1917 Huelsenbeck estaba en Berlín: era un correo diplomático dadá. Allí se juntaría con nuevos camaradas que eran casi tan pobres como él: Raoul Hausmann, Walter Mehring, Franz Jung, George Grosz, Johannes Baader, Hannah Höch, John Heartfield, Wieland Herzfelde. Después del «lugar de reposo» de Zurich, Huelsenbeck estaba exultante, Berlín era la vida real: «El miedo estaba en los huesos de todos.» Toda autoridad se derrumbaba, lo cual significaba que todo era posible, que cualquiera podía ser tiroteado en cualquier calle.

La destrucción atraía. «En 1917, los alemanes comenzaban a dedicar numerosos pensamientos a sus almas —escribió Huelsenbeck de los últimos días de la guerra—. Era solamente una defensa natural por parte de una sociedad que había sido hostigada, ordeñada hasta la última gota y conducida hasta un punto de ruptura... Un fenómeno familiar en la historia de Alemania se manifestaba de nuevo: Alemania será siempre una tierra de poetas y pensadores cuando comience a comprender que se ha administrado muy mal como tierra de jueces y verdugos.» De este modo llegaron los que alcanzaban el éxtasis mirándose el ombligo: los expresionistas, «quienes tiraron amablemente de las mangas de la gente y les condujeron a las catedrales góticas a media luz, donde los ruidos de la calle se desvanecen hasta ser un murmullo lejano, y, según el viejo principio de que en la oscuridad todos los gatos son pardos, los hombres, sin excepción, son buena gente». El expresionismo llevó a cabo el truco mágico de conducir a Alemania hacia el interior y hacia el cielo al mismo tiempo, de modo que el nuevo Club Dadá de Berlín contraatacó con su propia magia: la palabra.

Eso era todo lo que tenían: dadá, mil veces y de mil modos distintos, *mene mene tekel upharsin* dejado caer en un pasodoble (*Dada-trott*, llamaron a la danza, y, solícitos, publicaron fotos que mostraban cómo ejecutarla). Pregonaron la palabra como el gran misterio, mostrándola clandestinamente en las esquinas de cuadros en los que la gente quedaba convertida en

monstruos y máquinas; la dejaron gotear en las paredes. Lanzando la palabra como un cohete fuera de sus cut-ups y sus collages, imprimiéndola sobre anuncios que se distribuían de mano en mano, llevándola en forma de hombres sandwich y sobre la ropa, gritándola en las calles o en los escenarios, afirmaban que era el hecho más obvio. La palabra se convirtió en el modificador, ninguna otra palabra podía significar nada sin llevar «dadá» pegado a ella; ninguna otra palabra podía mantener su significado sin «dadá» cabalgando sobre su espalda. Las multitudes llegaban para oír cómo ocurría, a observar cómo se conjuraba el vacío: «Ahora —dijo Huelsenbeck, se encuentran súbitamente enfrentados con personas que deliberadamente cercenan el proceso de comunicación, el nexo causal entre el pago y la mercancía, entre las esperanzas y su realización.» Hausmann descompuso los poemas sonoros que Huelsenbeck había traído de Zurich en poemas de letras; la dictadura del fonema fue derrocada. Incluso los nombres se partieron y se reformaron: «Groszfield», «Hearthaus», «Georgemann». Los dadaístas regían un imperio invisible, de modo que asumieron sus títulos: «Marschalldada» (Grosz, que cultivaba su parecido con un junker[1] prusiano), «Monteurdada» (Heartfield, el fotomontador), «Progress-dada» (Herzfelde, comunista), «Dadasoph» (Hausmannn, «el filósofo», la palabra quizá tomada para ocultar su ceño Neanderthal), «Oberdada» (Baader, quien creía dirigir el mundo), «Meisterdada» (Huelsenbeck).

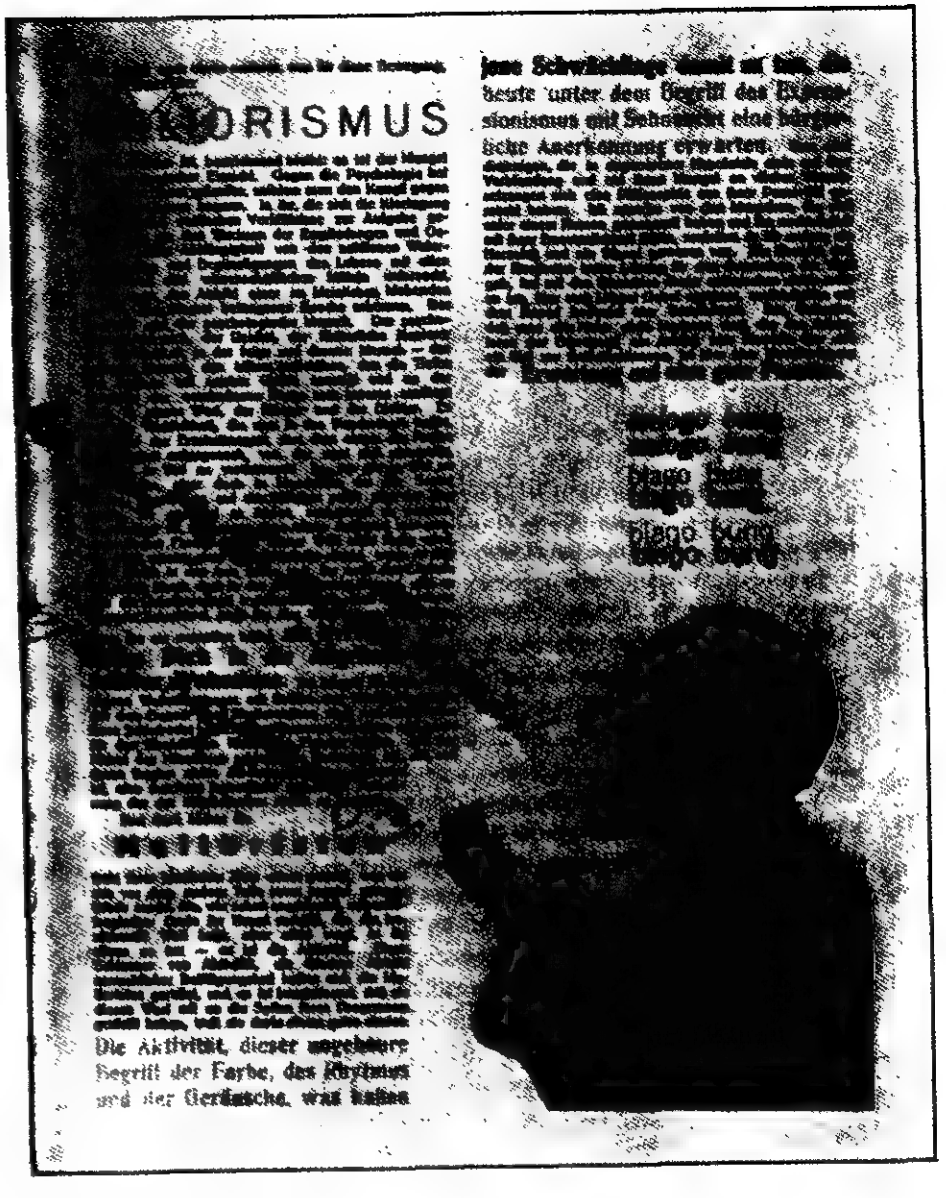
El dadá se convirtió en un juego; impulsado por un odio a veces tan fuerte que era todo menos indiferenciado, el dadá se convirtió en algo divertido. Desechando todos los vestigios de estética, filosofía, ética, el dadá se convirtió en lo que quizá siempre había querido ser: una voz, un sonido. La voz golpeaba contra las paredes del honor y la decencia, buscando límites y no encontrando ninguno. Cuando Huelsenbeck, hablando el lenguaje dadá de atrás hacia adelante y viceversa a tanta velocidad que ni siquiera sabía lo que estaba diciendo, anunció que «Estamos a favor de la guerra y el dadaísmo hoy está todavía a favor de la guerra. La vida debe doler», había veteranos de guerra mutilados entre el público. Pero en escena, detrás de él, no había estetas como Arp, ni ambiciosos como Tzara, ni católicos

1. Los junkers eran los miembros de la aristocracia terrateniente prusiana, de fuerte tendencia al militarismo y al autoritarismo; entre 1871 y 1933 tuvieron mucho poder. *(N. del T.)*

como Ball que detuvieran el espectáculo para preguntar qué significaba: el impulso llevaba hacia el spleen. Las imágenes más impresionantes que el grupo nos ha dejado son bocas, la de Hausmann o la de Heartfield, abiertas, los dientes desnudos, palabras o letras que se vomitan como microbios gigantescos: *Te ahogaremos.*

Al igual que el cieno extraterrestre de *The Creeping Unknown*, la película de 1954 que precedió a *Quatermass and the Pit* en la serie de Quatermass, en Berlín el dadá comenzó como una pequeña mancha, y se expandió hasta que se tragó la ciudad; y de igual modo desapareció, en medio del imperio invisible. Cuando en 1918 llegó el momento de que Huelsenbeck y Hausmann preguntaran: «¿Qué es el dadaísmo y cuáles son sus intenciones en Alemania?», la respuesta resultaba evidente:

> El dadaísmo exige...
>
> La introducción progresiva del desempleo a través de una mecanización global de todos los campos de actividad. Sólo mediante el desempleo le es posible al individuo alcanzar la certeza de la verdad de la vida y acostumbrarse finalmente a la experiencia...
>
> El Comité Central exige...
>
> Adhesión compulsiva de todos los clérigos y maestros a los artículos de fe dadaístas...
>
> La inmediata construcción de un centro estatal de arte, la eliminación de los conceptos de propiedad en el arte nuevo (expresionismo); el concepto de propiedad queda completamente excluido del movimiento superindividual del dadaísmo, que libera a la raza humana;
>
> La introducción del poema simultáneo como una oración estatal comunista;
>
> Establecimiento de un consejo asesor dadaísta para la remodelación de la vida en todas las ciudades de más de cincuenta mil habitantes;
>
> Inmediata organización de una propaganda dadaísta a gran escala con ciento cincuenta circos para la ilustración del proletariado;
>
> Sumisión de todas las leyes y decretos al comité central dadaísta para su aprobación;
>
> Regulación inmediata de las relaciones sexuales según los puntos de vista del dadaísmo internacional mediante el establecimiento de un centro sexual dadaísta.



Página de *Dadaco*, Munich, 1920

Suena familiar porque dos décadas más tarde toda Alemania lo estaría viviendo. Hausmann siempre lo consideró una broma, dijo después de que los nazis hubiesen llegado y se hubieran marchado; nunca estuvo seguro de lo que pensaba Huelsenbeck. «La significación de este programa», escribió Huelsenbeck en 1920, era dadá en la medida en que «no era sino una expresión de la época», asumiendo «todo su conocimiento, su ritmo frenético, su escepticismo, pero también su hastío, su desesperación ante la ausencia de un significado o de una "verdad"». Pero eso no era todo, le dijo, ya anciano, a su amigo Hans J. Kleinschmidt: él había deseado cambiar la sociedad. «Hubo un momento en Berlín en el que habría aceptado la ayuda del Diablo para conseguirlo», recordó; pero el Diablo estaba ocupado en otra cosa. Todo lo que Huelsenbeck dejó tras de sí fue una leyenda que le acompañó el resto de su vida. «¡NO! ¡NO! ¡NO! –dijo en una de sus épocas berlinesas más apacibles–. El arte más elevado será aquel que en su contenido consciente presente los miles de problemas del momento, el arte que ha sido visiblemente destrozado por las explosiones de la semana pasada, que está siempre intentando recoger sus miembros después del desastre de ayer.» El dadá iba a ser el arte, y también la explosión, y luego otra, provocada por el hundimiento[1] del arte del ayer. No iba a haber fin para el dadá.

Y, aun así, resultaba difícil hacer entender todo esto. En enero de 1917 Huelsenbeck cruzó la frontera desde Suiza hasta Alemania mucho más fácilmente de lo que su vecino Lenin lo haría cuatro meses más tarde; para Huelsenbeck no se requería ningún tren sellado. La policía no era estúpida: para Huelsenbeck no habría estación de Finlandia. Él también regresaría a la revolución, pero no al poder; dejando a un lado el imperio invisible, adonde primero regresaba era a la pedantería. Cuando en Alemania habló en público por primera vez de dadá –en una sala de conferencias, por unos honorarios–, simplemente narró el descubrimiento de la piedra filosofal: era, dijo entonces del Cabaret Voltaire, un *«hexensabbath»*, brujerías. «Yo era el solista del coro, una figura casi mítica con mucha sensiblería.» Ya sabes: la «producción estética» de Ball, ante la que, en aquellos días, se aceptaba la guerra total. Un club nocturno contra un parque temático.

1. En el original, «desastre» y «hundimiento» son la misma palabra: *crash*. *(N. del T.)*

La historia del siglo XX iba a ser el relato de la creación de la realidad mediante su eliminación: matando gente, exterminando objetos subjetivos, individuos en acto o en potencia, igual que se tala un bosque en el que hay que abrir un claro. El triunfo de su obra puede encontrarse en el hecho de que no poseemos ni el arte ni el lenguaje capaces de traducirla, y cuando intentamos pensar en aquellos que fueron exterminados en Europa en las décadas de 1910 y 1920 (Hitler, 1939: «¿Quién se acuerda hoy de los armenios?»), o en la URSS en los años veinte y treinta, en China en los cincuenta, en Indonesia en los sesenta, en Camboya en los setenta (de las cenizas surge el Hombre Nuevo), no podemos pensar en esas personas como tales. Podemos ver a Alben Barkley, pero no podemos ver lo que vio Alben Barkley. Cuando Ball escribía acerca de la necesidad de borrar todo lo que se había escrito, cuando Tzara dijo que a él no le interesaba lo que había existido antes que él, cuando Huelsenbeck salmodiaba «El fin del mundo», los dadaístas se alimentaban de este impulso, aunque su disgusto por los desechos les devolviese a la vida.

El dadá, al igual que el siglo, tenía el derecho a mear y cagar en diferentes colores: blanco, amarillo, rojo y negro. Repetidamente, en los primeros años del régimen nazi, la Gestapo estuvo buscando a Huelsenbeck *(¿Es ésta la residencia de Huelsenbeck el dadaísta? No,* respondía su esposa, *ésta es la residencia de Huelsenbeck el médico)*; a salvo en los Estados Unidos, nunca se cansaría de citar el discurso de Nuremberg en 1936, en el que Hitler condenaba al dadá llamándolo pozo de cieno, como prueba del poder inocente del dadá. Pero no es de extrañar que Hitler, que antaño había formado parte del ambiente bohemio, despotricara tanto tiempo y con tanta dureza contra el dadá, porque le afectaba, porque sentía su atracción, como Ball sintió el nihilismo de «Parole in libertà» de Marinetti, Surlai la vaharada de muerte en el «Gloire» de Hennings, Huelsenbeck el estremecimiento del gobierno absoluto en «¿Qué es el dadaísmo y qué pretende en Alemania?» Ciertamente, a Carl Jung, hablando en Londres el mismo año que Hitler habló en Nuremberg, no le habría extrañado; él sabía que la tensión iba en ambas direcciones.

Al reducirlo todo a causas personales, una psicología puramente personalista intenta por cualquier medio negar la existencia de motivos arquetípicos, e incluso busca destruirlos me-

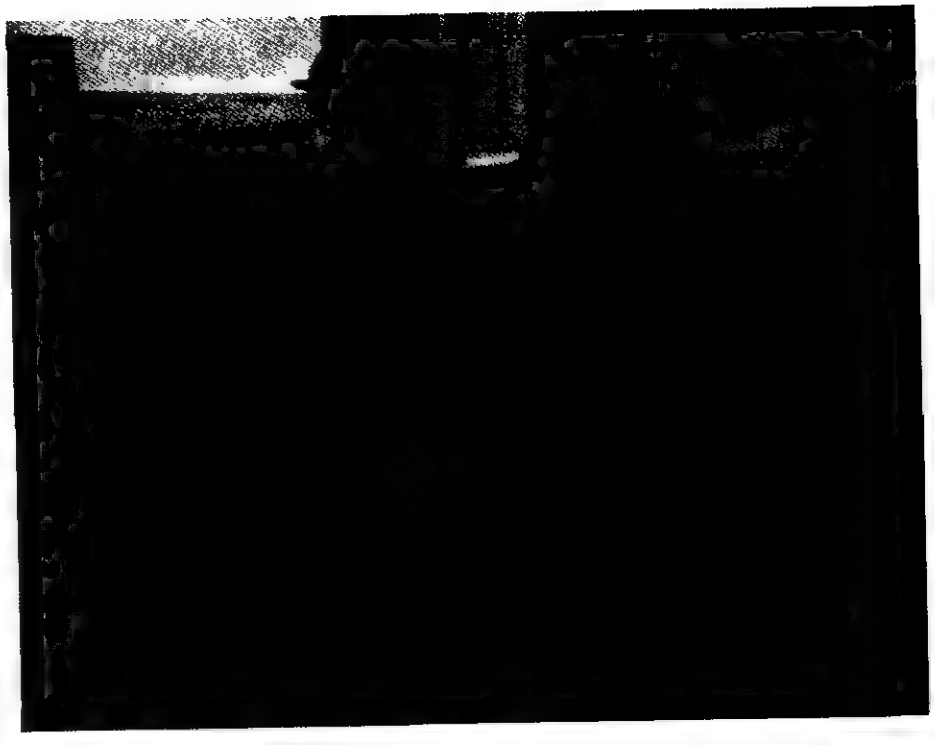
diante el análisis personal. Considero tal cosa un procedimiento bastante peligroso y médicamente injustificable... ¿Es que somos incapaces de ver que toda una nación está reviviendo un símbolo arcaico, sí, incluso formas religiosas arcaicas, y que esta emoción de la masa está influyendo y revolucionando la vida del individuo de una manera catastrófica? El hombre del pasado está vivo en nosotros hasta un grado impensable antes de la guerra [de 1914-1918], y en última instancia, ¿cuál es el destino de las grandes naciones sino una suma de los cambios psíquicos de los individuos?

Ése había sido el argumento de Ball, y también pudo haber sido el de Hitler: «Sería incapaz de vivir sin la convicción de que mi propio destino personal es una versión abreviada del destino de toda la nación.» No se trata de que, con toda su megalomanía, Ball hubiera estado horrorizado por el nazismo, que, como hecho histórico, Jung introduciría en una versión de las tesis que Norman Cohn daría a conocer en 1957, en *En pos del milenio*. Cohn fue recibido con incredulidad cuando sostuvo que los impulsos exterminadores del siglo XX podían remontarse hasta las primeras deudas insatisfechas recaudadas por los herejes e inquisidores de la Edad Media; para Jung era obvio.

Toda persona lunática que esté bajo la dominación de un arquetipo acaba siendo presa de él. Si hace treinta años alguien hubiese osado predecir que nuestro desarrollo psicológico tendería a revivir las persecuciones medievales de los judíos, que Europa temblaría de nuevo ante el fascio romano y el paso de sus legiones, que la gente haría una vez más el saludo romano, igual que dos mil años antes, y que en lugar de la cruz cristiana una arcaica esvástica empujaría a millones de personas hacia la muerte..., bueno, ese hombre habría sido tachado de místico loco.

De igual modo Jung explicaba:

En la vida existen tantos arquetipos como situaciones típicas. La interminable repetición ha grabado estas experiencias en nuestra constitución psíquica, no en forma de imágenes llenas de contenido, sino al principio sólo como *formas sin contenido*, que meramente representan la posibilidad de un cierto tipo de acción y percepción. Cuando ocurre una situación que corres-



Alben Barkley, Buchenwald, 24 de abril de 1945

ponde a un arquetipo dado, ese arquetipo se activa y aparece una compulsividad, que, al igual que el impulso instintivo, prevalece sobre la razón y la voluntad.

Ésta era la descripción que Jung hacía del nazismo. En ella se encontraba el principio impulsor que Debord alcanzaría a comprender: el factor de conexión reversible, la idea de que las vacías repeticiones de la vida moderna, del trabajo y el espectáculo, podían ser desviadas hacia la creación de situaciones, de formas abstractas que quedarían imbuidas de un contenido ilimitado. Pero la idea situacionista estaba en el fondo de la idea dadá, y la descripción que Jung hacía del nazismo sólo necesitaba una supresión de sus ejemplos específicos para servir como descripción de lo que los dadaístas pretendían con el Cabaret Voltaire. El dadá era una protesta contra su época; era también el pájaro sobre el rinoceronte, oteando y gorjeando, pero juntos a la hora de marchar. El dadá era una profecía, pero no tenía ni idea de lo que estaba profetizando, y su fuerza era que no le importaba.

El dadá era un accidente de tráfico; era un culto. El dadá era una máscara, ojos sin rostro. El dadá era una religión, engendrada a partir de antiguas herejías. El dadá era una guerra, pero no de los cuerpos sino de las almas. Igual que todas las guerras.

DURANTE SETENTA

Durante setenta años el dadá ha sido venerado como una llama sagrada. Las mismas frases, las mismas fotografías, han salido a relucir una y otra vez. El truco consiste en captar la trivialidad dadá (las veladas de canción folklórica rusa, los infolios en papel de pergamino de «La nueva poesía») junto con el misterio dadá (la carga de la inacabable y vana exégesis de Huelsenbeck); captar lo que siempre ha resultado obvio y ha estado fuera de nuestro alcance. Como era de esperar, Huelsenbeck se abrió paso entre la comunidad psicoanalítica de Nueva York por medio de un análisis didáctico con Karen Horney;[1] para expresarlo de la mejor manera posible: «Así que como médico triunfé –escribió

1. Psiquiatra alemana nacida en 1893. Discípula de Freud, se trasladó a los Estados Unidos en 1938, donde criticó las teorías de su maestro, afirmando la necesidad de comprender mejor el contexto ambiental donde se expresan los conflictos neuróticos.

en 1969, cinco años antes de morir–, mientras que como dadaísta (lo que estaba más cerca de mi corazón) fui un fracaso.» El asunto no es preguntar qué quería decir; eso era cosa suya. El asunto es qué significaría vivir con esa especie de fantasma en tu corazón.

En el Cabaret Voltaire sucedieron cosas extrañas. Los miembros de la banda se interpretaban a sí mismos, pero ellos también convocaron a un monstruo de Frankenstein para un ritmo vudú, el cual representó el papel de ellos mismos: un batiburrillo monstruoso. Raoul Vaneigem lo revive para los situacionistas en *Tratado del saber vivir:*

> Trabajando para curarse a sí mismos y a la civilización de su descontento –trabajando, en última instancia, de una manera más coherente que el propio Freud–, los dadaístas construyeron el primer laboratorio para la revitalización de la vida cotidiana. Su actividad era mucho más radical que su teoría. Grosz: «El asunto era trabajar completamente en la oscuridad. No sabíamos adónde íbamos.» El grupo dadá era un embudo que absorbía todos los desperdicios y trivialidades que atestaban el mundo. Al reaparecer al otro extremo, todo quedaba transformado. Aunque la gente y las cosas seguían siendo lo mismo, adquirían significados completamente nuevos. La inversión de perspectiva comenzaba en la magia de redescubrir la experiencia perdida.

Fijándose en el precedente del factor de conexión reversible, a Vaneigem no le importaba lo que había sido el dadá. Al igual que cuando los dadístas intentaban explicar lo que habían hecho, procuraba averiguar los límites de lo que podían haber hecho decir a su época concreta. Al intentar poner en práctica el dogma central de la teoría situacionista –que la naturaleza de la realidad social y los medios para su transformación iban a ser encontrados en el estudio del poder, pero mirando de una manera prolongada y clara los gestos aparentemente triviales y los acentos de la experiencia ordinaria–, Vaneigem estaba embelleciendo lo que había ocurrido una vez, sin importarle lo que en realidad había sucedido. Estaba escribiendo un manual acerca de cómo hacer la revolución en la sociedad moderna, una revo-

lución para ser hecha con los medios disponibles por cualquiera que en su propia casa se sintiese como un turista. Con todo su embellecimiento, Vaneigem estaba conminando a sus lectores, fueran quienes fueran, a que lo llevasen a la práctica. Estaba inventando una profecía del mayo del 68, cuando tantas de las frases de sus libros serían copiadas sobre las paredes de París, y luego de toda Francia, y luego, a medida que pasaran los años y las palabras flotaran libres de su propio origen, una vez que el libro se hubiese extraviado en los caprichos de las ediciones y las modas, de todo el mundo. «ACTÚA LOCALMENTE, PIENSA GLOBALMENTE», aún puedo leer hoy en mi ciudad, en una pegatina colocada en el parachoques de un automóvil; Vaneigem escribió las palabras, aunque la persona que compró la pegatina jamás lo sabrá.

A Vaneigem no le importaba. Ésa era la idea. Por ello cada ejemplar de la *Internationale situationniste* se abría con un anticopyright. «Cualquiera de los textos publicados en *I.S.* puede ser libremente reproducido, traducido o adaptado, incluso sin citar el origen.» Pero si los situacionistas querían lectores liberados de la autoridad de los autores, lo que Vaneigem encontró en el Cabaret Voltaire fue un padre a quien poder amar: «En medio de este cataclismo», dijo, estaba la primera realización de la exigencia de Lautréamont de una «poesía hecha por todos». Juntando todas las piezas, Vaneigem vivía con arreglo a su patrimonio a medida que lo incrementaba: si Huelsenbeck podía ponerse en pie y declamar sus rancios poemas negros y hacer libros de historia, entonces cualquiera podía convertir en irrelevantes esos libros. Cualquier lugar podía ser un escenario, y cualquier escenario podía ser un terreno real; cualquiera podía hacer historia. Ésta era toda la experiencia que se había perdido, toda la que aún quedaba por descubrir: bajo el empedrado, nadie sabía qué tesoro podía encontrarse. «El mayo del 68 fue un enorme teatro callejero con el personal de servicio en huelga y esperando que la obra empezase», dijo Alain Tanner de su *Jonás, que tendrá veinticinco años en el año 2000*, su película de 1979 acerca de personas que se vieron involucradas en ese acontecimiento para luego encontrarse fuera de la historia debido a su fracaso. «Y mucho más importantes que los "acontecimientos" eran los marginados, exactamente en la medida en que ese teatro sacaba a la luz las esperanzas y provocaba el florecimiento de deseos ocultos que habían permanecido en la superficie desde entonces.»

No es fácil demostrar que unos cuantos ex estudiantes de arte codificaran intencionadamente una tosca versión de todo esto –una tradición subterránea de acontecimientos y manifiestos quiméricos escritos en tinta invisible– en el ambiente punk de 1976 y 1977. Más difícil aún es demostrar que, como constelación de deseos ocultos, el tiempo durante el cual estos deseos permanecieron ocultos y la magia de redescubrir tanto los deseos como la época, eran cosas que quedaron invisiblemente codificadas en ciertos desplazamientos rítmicos y expresiones idiomáticas, de modo que cada gesto y acento era indicativo de la negación de un mundo viejo y de la búsqueda de uno nuevo; es por ello que todo buen disco punk puede sonarte como la cosa más grandiosa que has oído nunca. Y por eso los dadaístas nunca lo olvidaron: vieron la transformación del mundo durante unos pocos días en un bar de Zurich, y se pasaron el resto de sus vidas atisbando fragmentos de esa visión sin verla jamás en su totalidad. «Aunque las personas y las cosas seguían siendo lo mismo, adquirían significados completamente nuevos»: mientras los dadaístas caminaban por las limpias calles de Zurich el día después de cada noche de juerga, veían compradores quitándose la ropa, oían oficinistas diciendo blago bung en lugar de muchas gracias, percibían callejones que se convertían en escaleras de incendios y saltaban sobre edificios que se derrumbaban bajo el peso de personas que subían las escaleras en tropel. Los dadaístas sentían el impulso de pensar cualquier cosa, de decir cualquier cosa, de hacer cualquier cosa..., pero se mantenían en silencio, hablaban sólo entre ellos, almacenaban sus dudas, sus risas y su rabia para la noche siguiente, cuando dejarían que se derramase, cuando todo sería, pensado, dicho, y hecho.

Ésa era la leyenda de libertad. El dadá era la idea de que en el escenario construido en un espacio temporalmente cerrado –en este caso, un club nocturno– cualquier cosa podía ser negada. Era la idea de que allí podía ocurrir de todo, lo que finalmente significaba que en el mundo, en general, traspuesto artísticamente, también podía ocurrir de todo.

No era arte..., no exactamente. Uno puede ver el cuadro de Janco, *Cabaret Voltaire*: tras la multitud que salta, los bailarines congelados en el escenario, y el hombre doblado sobre el piano, la palabra DADÁ aparece en la pared, sobre la cabeza del pianista. No da la impresión de haber sido escrita, pintada, puesta allí, simplemente aparece. En esa pared, el mundo no se comunica como un eslogan, ni siquiera como un talismán, sino como una

emanación, alzándose, de alguna memoria primigenia, el grito de una voz olvidada. Eso era la cultura en el Cabaret Voltaire.

Arp: «Se nos ha otorgado el título honorario de "nihilistas".» Todo lo que ellos compartían era la convicción de que el mundo que se les pedía que aceptasen era falso. Tenían la gratificación de reseñas que les acusaban de convertir en estiércol la civilización occidental; condenados por su barbarismo, la noche siguiente intentaron ver lo lejos que podían llegar. Se arrancaron patas de las mesas; ellos vieron piernas arrancadas de cuerpos. Se destrozaron vasos; ellos vieron gafas destrozadas, ojos por el suelo. Se derramaba sangre; ellos nadaban en el río. Era un juego, escenificado en competencia con otro teatro. Ball, 16 de junio de 1916: «La masacre aumenta, y [la gente] se aferra al prestigio de la gloria europea... no pueden convencernos de que disfrutemos de este putrefacto pastel de carne humana que nos ofrecen... Un día tendrán que admitir que hemos reaccionado muy educadamente.» En 1918, en Berlín, ése sería el argumento de Huelsenbeck: su primera censura a todo lo que había ocurrido en el Cabaret Voltaire, y a todo lo que no había ocurrido.

EL DADÁ ERA

El dadá era algo más que la teoría y la práctica del lugar adecuado en el momento adecuado. Lo nuevo era el descubrimiento de que ambas cosas podían crearse: ésa era la leyenda de libertad. Lo viejo era el tímido recelo de que cualquier cosa que se creara acabaría superando a sus creadores para siempre. Ése era el tono de todos los recuerdos del Cabaret Voltaire, la percepción de algo que los que estaban ahí no veían, el espectro de una criatura que los demás no podían alcanzar; y eso, la convicción de que había algo en el siglo XX que no podría ser comprendido ni controlado, era el mito gnóstico.

La justificación fundamental del control social en el mundo moderno venía de lejos: los seres humanos eran pecadores, y por ello en la tierra existían la maldad y el sufrimiento. Los seres humanos eran pecadores porque el Pecado Original les separaba de Dios; en esa separación estaba la ubicuidad y la permanencia del pecado, su garantía como principio de la vida humana. Ésta era la fuente de todas las demás separaciones: patriarcado, autoridad,

jerarquía, la división de la humanidad en gobernantes y gobernados, propietarios y trabajadores, la separación de cada individuo de todos los demás, de cada uno de sí mismo. Pero el gnosticismo, en sus incontables formas y a lo largo de miles de años, siempre había negado que las cosas fueran así. No existía necesariamente una separación entre los seres humanos y Dios, decían los gnósticos, porque al igual que Dios había creado a los seres humanos, los seres humanos creaban a Dios, y todo aquel que llegara a ser consciente de tal cosa se convertía «no en cristiano, sino en Cristo». La raíz de todo mal y de todo sufrimiento era la ignorancia de este primer principio de la vida humana, y tal ignorancia era el único pecado. La mayoría se revolcaba en él para siempre, porque éste era un conocimiento que no podía ser aprendido, sino que debía ser vivido; podía ser explorado, pero jamás agotado. Y éste era el mito que el dadá había puesto otra vez en juego, la frase invulnerable, la que puede comprenderse pero nunca explicarse.

CUANDO

Cuando en 1924 Henri Lefebvre rechazó el dadá considerándolo seudohechicería, el espíritu que dice meramente no, la vana proclamación de la soberanía del instante, sabía que tenía razón, pero también sabía que no había estado en el lugar adecuado en el momento adecuado. La verdadera causa de su desprecio eran los celos: se lo había perdido por llegar ocho años tarde.

Medio siglo después, Lefebvre ya no estaba celoso; Tzara había muerto, Ball había muerto, Arp había muerto, Huelsenbeck había muerto, Hennings había muerto, y Janco yacía en el olvido. Con todo, aun cuando Lefebvre había intentado recoger las piezas y colocar su nombre en la «Teoría de los momentos», tenía todavía que olvidarse de lo que se había perdido. En 1975, reviviendo la leyenda ante el magnetófono de un entrevistador, Lefebvre olvidaba que sólo dos años antes había maldecido la leyenda: el «largo linaje de fracasos, autodestrucciones y fatales hechizos», una línea[1] que él mismo trazó desde el principio de su

1. En inglés, «línea» y «linaje» corresponden a la misma palabra: *line*. *(N. del T.)*

amistad con Tzara hasta el final de su amistad con Debord. Olvidaba que en 1925 firmó el manifiesto «¡Revolución, lo primero y para siempre!» lo cual, incluso en esa época, reconoció como la simple imitación de alguien que quiere hacer carrera. Cuando los dadaístas se adueñaron de la escena él era apenas un adolescente, y, siendo ya un anciano que se había pasado la vida investigando la «modernidad», decía, de modo misterioso, que lo realmente moderno de la modernidad, lo verdaderamente nuevo, lo realmente interesante, no eran sus obras –la tecnología, la abundancia, el estado de bienestar, la comunicación de masas, etcétera– sino el peculiar carácter de oposición que la modernidad creó contra sí misma: una oposición que él todavía denominaba «dadá».

Era, intentaba decir, una criatura que aún estaba muy por encima de todos los presentes. Él la había visto; igual que todos los que habían oído la historia, había estado allí. Tenía sólo quince años, trabajaba de camarero, nadie sabía quién era, nadie le prestaba la menor atención, pero él se daba cuenta. Al igual que cualquier otro, tomó el escenario de la discoteca Teen' n' Twenty. Unos brazos le cogían de las piernas mientras canturreaba su «Significado de la Comuna», danzaba su manifiesto jamás publicado «Todos seréis situacionistas», representaba la pantomina *Le Matérialisme dialectique*: un giro a la izquierda, un giro a la derecha, luego se derrumbaba sobre las tablas con su máscara y surgía de los bastidores, mientras Ball hacía resonar su «momento favorito» de la *Appassionata* interpretado por una tal Longines Symphonette, tal como se anunciaba en *TV Guide*. Al final de cada frase Lefebvre gritaba *umbah-umbah*, devolvía la patada. Escupía los añicos que había acabado de destrozar. Mató un cuarto de siglo, mató varios siglos en honor al futuro; o sólo para ver si podía salirse con la suya. Ésa era la fe de la religión dadá: «Contra una idea, aunque sea falsa, todas las armas carecen de poder.»

En 1974 yo escribía acerca de las películas de Elvis. Mi opinión era que las películas eran de tan baja calidad que parecían personificar un nuevo tipo de cine: *G.I. Blues*, de 1960, era mi ejemplo favorito. «Cuando Elvis rasguea su guitarra acústica –dije–, emerge un solo de guitarra eléctrica. Cuando aparecen el acompañamiento de bajo y guitarra, se oyen metales y un piano. Cuando canta, la banda sonora está al menos media estrofa desincronizada... Algún día, los críticos de cine franceses descubrirán estas películas y las aclamarán como un ejemplo único de *cinéma discrépant*. Habrá retrospectivas en la Cinémathéque, y no

pasará mucho tiempo antes de que las películas de Elvis se den en la televisión pública norteamericana, un ciclo completo con comentarios aprendidos referentes al descubrimiento de los franceses y lamentando la incapacidad de los Estados Unidos para apreciar su propia cultura..»

Pero uno jamás debe subestimar la Rive Gauche, donde, en 1951, Isidore Isou lanzó su «Manifeste du cinéma discrépant» bastante antes de que nadie oyese hablar de Elvis, y treinta años antes de que yo oyera hablar de Isidore Isou. El manifiesto era el grito bufo de su película de ese año. *Traité de bave et eternité* (Tratado de baba y eternidad). «Nuestra escuela –escribiría posteriormente Isou–, ha ido más allá del "sincronismo", e incluso más allá del "asincronismo armónico" [movimiento en el que, al parecer, podríamos englobar películas de Elvis como *G.I. Blues*... en cambio, *Jailhouse Rock* y otras películas de los años cincuenta estaban sincronizadas], llegando al antisincronismo total o montaje discrepante, que rompe la unidad de los dos "pilares" de la película, el sonido y la imagen, y los presenta en divergencia el uno del otro.»

El *cinéma discrépant* tendrá su lugar en esta historia, pero primero es necesario responder a una pregunta no formulada con mucha frecuencia fuera de Francia: ¿Quién era Isidore Isou?

ISIDORE ISOU

Isidore Isou nació en Rumania en 1925. Procedía de una familia pequeñoburguesa judía y fue educado como si fuese un niño prodigio. Lo leía casi todo, y al mismo tiempo no cesaba de pedirle a cualquiera que le leyera (citando no sólo los autores que dominaba, sino también llevando la cuenta de cuántas páginas había leído de cada uno). A la edad de diecisiete años, el 19 de marzo de 1942, descubrió una teoría de la cultura y el significado de la vida.

Isidore comenzó con una primera causa: el motor de la revolución social no era el instinto de supervivencia, sino la voluntad de crear. La creación era la forma más elevada de actividad humana, y el arte era su esencia; a través del acto de creación, el artista se desplazaba desde el cieno de la existencia inconsciente hasta la eternidad de la historia conscientemente hecha. Mediante un acto tal, uno se convertía en Dios, puesto que era sólo mediante la creación consciente del mundo que Dios, el primer artista, había establecido su propia existencia.

Dentro de este conjunto de premisas ya había un sistema, una serie de reglas: la primera era que ni siquiera Dios estaba libre de las leyes de su creación. La creación jamás era una simple intervención puramente subjetiva contra el cieno; la creación significaba el reconocimiento y el uso determinado de la «mecánica de la invención». Todas las formas estéticas, y las formaciones sociales que representaban –estructuras políticas, estilos temporales, modos de comportamiento aparentemente naturales– se movían de un estadio de *amplitude* (amplificación) hasta un estado de descomposición. Ésta era la historia de la existencia humana, y nada podía detenerla; el asunto era dominarla.

En el período de amplificación, cualquier forma nueva (pintura impresionista, capitalismo industrial, elegancia burguesa, minifalda) funciona como una metáfora de la vida misma: la nueva forma alarga los brazos para incorporar el mundo, para transformarlo. Dentro del prisma de la metáfora, la vida parece plena y llena de significado; entonces la nueva forma alcanza su límite, comienza a decaer, y la vida se encoge. Uno puede ver que Dios fue la primera víctima de esta primera ley de la mecánica de la invención. Echad un vistazo a la Biblia: a partir del cieno, el paraíso; luego podredumbre, corrupción, el cieno, un tenue recuerdo de la Edad de Oro.

En el inevitable período de descomposición, estas formas ideadas para transformar el mundo se repliegan sobre sí mismas e implosionan. La forma, lo que antes fuera el mundo-histórico, se convierte en su propio sujeto. La historia se detiene; la acción es reemplazada por una inacabable serie de repeticiones. A medida que la forma se descompone, simbólicamente, igual ocurre con el mundo: se convierte en algo estéril, inaccesible, sin valor, irreal. Cualquier forma estética podría ilustrar la necesidad, pero será la novela quien lo haga: nos movemos desde Fielding, donde encontramos una historia, una narración creativa del mundo, hasta Joyce, donde de lo que se trata es de la propia comunicación. El resultado es la novela posjoyceana, que no formula ninguna pregunta ni comunica nada: es meramente una serie de gestos vacíos, una mercancía muerta, algo cuyo valor de uso reside en su valor de cambio. Nos movemos desde la eternidad (Fielding todavía es leído, y, mientras se le lee, se siente cómo cambia el mundo) hasta el cieno (creer que

el que la novela actual sea leída dentro de cien años no es un elogio a la novela, sino una condena al mundo).

Destrozando la fe en el genio, la creencia de que Dios dotó al artista de poderes especiales y guió su mano hacia una revelación trascendental, el dadá había revelado el proceso. Después del dadá, todo arte se aposentaba sobre una pila de abono, y sus mistificaciones absorbían el metano. No podía haber comunicación real, todas las palabras se habían librado de su significado y flotaban libres de sus propietarios. Y aun así, una pila de abono servía para algo: para fertilizar. Junto con los estadios preordenados de amplificación y descomposición, había otra posibilidad: la de *ciselant* (cincelando). Era una descomposición consciente, activa, el único medio de activar la creación. El verdadero artista, el verdadero dios, se colocaría a sí mismo como una palanca detrás del edificio del arte. Lo obligaría a cambios que debido a la inercia y el miedo eran resistidos en todas partes, cambios que la mecánica de la invención exigía pero que, sin la intervención del dios naciente, nunca llegarían, al menos no mientras el dios naciente estuviera ahí para disfrutarlos. Que cualquier forma dadá contuviese dentro de sí las semillas de su propia trascendencia no eliminaba la necesidad de la intervención; debido a que todas las formas eran invenciones humanas, ese hecho la exigía. Era necesario deshacer todo lo que se había hecho hasta entonces y hacerlo de nuevo. La civilización, Isou estaba seguro de ello, estaba perpetuando inconscientemente los Últimos Días; sin él, los viviría eternamente.

DE ESTE MODO, EL LETRISMO

De este modo, el «letrismo»: «La vanguardia de la vanguardia.» Isou comenzó con la poesía, debido a que la creación era la forma más elevada de actividad humana, y el arte la forma más elevada de creación, y la poesía la forma más elevada de arte.

El estadio de amplificación de la poesía, determinó Isou, finalizaba con Victor Hugo. A continuación Baudelaire destruyó la anécdota en favor de la forma poética; Verlaine destruyó la forma poética en favor del verso puro; Rimbaud destruyó el verso en favor de la palabra; Mallarmé perfeccionó la palabra y la volvió hacia el sonido, y a continuación, aventurándose des-

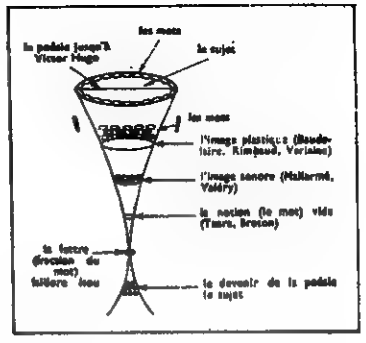


Diagrama procedente de *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, de Isidore Isou, 1947

preocupadamente más allá de la mecánica de la invención, Tristan Tzara había destruido la palabra en favor del vacío: «Dadá —rezaba el lema de Tzara— no significa nada.» Isou le corrigió: «nada» era un estadio, no una meta. Sí, la palabra no significaba nada, una habitación llena de hablantes era una habitación llena de confeti, así que Isou rescataría la letra de la palabra. Volvería a escenificar y a dirigir otro estadio en la reducción de la palabra, y del mundo, a la nada: reduciría la palabra a la letra, al puro signo, aparentemente sin significado, y en verdad interminablemente fecundo.

Dejaría el signo en libertad en medio del éter. Flotaría más allá del tiempo, a través de la historia, dentro y fuera de la conciencia, hasta que hubiera repelido todos los viejos significados; y entonces, con la carga invertida, comenzaría a atraer nuevos significados. La letra estaría dispuesta a formar un nuevo alfabeto y un nuevo lenguaje, un lenguaje que pudiera decir lo que jamás había sido dicho, en tonos que jamás habían sido oídos. Desde el punto de vista de la mecánica de la invención, esto significaría que, una vez más, la creación de la anécdota, el contar nuevas historias, era posible. Cuando las historias pudieran contarse, podrían vivirse; puesto que una historia era una narración del mundo, un mundo nuevo podía ser creado. Y puesto que Isou no hablaba sólo de la historia de la poesía, sino de la poesía de la historia —de la conciencia, que, al igual que la memoria, es del

tiempo, pero no está dentro de él–, esta absoluta transformación podía suceder de modo instantáneo. Sería como un viaje por el tiempo en una obra radiofónica de los años cuarenta: «Me iré durante mil años –le dice el científico al ayudante–, pero te parecerá sólo un momento.»

Ahora no existe duda de que la fanática simetría del sistema de Isou era absolutamente adolescente, ni de que, a mediados de los años cuarenta, contenía un verdadero reto al punto de vista comúnmente aceptado de qué era el arte, qué podía hacer y para qué servía. Isou estaba a punto, todo lo que le faltaba era llegar a París, que para él era la capital de la cultura, anunciar su descubrimiento y cambiar el mundo. Con la ayuda de los sionistas locales, se escapó de los nazis de Rumania; en agosto de 1945 llegó a la Ciudad de la Luz como un chiflado de veinticuatro años.

ERA

Era, de todos modos, un chiflado con cierto sentido de la historia y un impresionante sentido de la publicidad. Su verdadero nombre no era Isidore Isou, sino Jean-Isidore Goldstein, al igual que su antepasado dadá rumano judío se había llamado en realidad Sami Rosentock. Rosentock se dio a sí mismo el excitante nombre de Tristan Tzara; al elegir un nombre casi tan aliterativamente memorable, Isou jugó a ser Chubby Checker ante el Fats Domino de Tzara.

Eso no era todo. Isou era sexy..., sexy de un modo andrógino, muy por delante de su época. Su labio inferior era enorme, excitante; su boca era toda sensualidad, toda invitación. Sus rizos oscuros comenzaban en un cuello de toro y finalizaban en una anticipación del peinado que tanto se llevaría en los cincuenta: liso y hacia atrás a los lados; en algunas fotos de principio de los años cincuenta se parece asombrosamente a Tony Curtis, cuyo rostro internacionalmente aceptable, de expresión mimosa y delincuente, aparecía en la pantalla de Hollywood al mismo tiempo que Isou probaba la fama por primera vez. Se lo sugerí a Michèle Bernstein, mientras estábamos de pie en su sala de estar ante el primer metagráfico letrista de Guy Debord («una bonita palabra para un collage»), que mostraba una foto rasgada de Isou. «¡No!

Alta cultura a mitad del siglo XX: Isidore Isou, 1951

–dijo ella–, ¡Elvis Presley!» Puede que el campo de acción de Isou fuera el arte elevado, sus teorías penumbrosas; físicamente, instintivamente, era un canalla.

La descripción del propio Isou de cómo invadió París –de su libro de 1974 *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*– nos da una ligera idea de su monomanía. Isou llegó a la ciudad con una maleta llena de manuscritos y una carta de presentación para Jean Paulhan, en 1945 director de la editorial Gallimard, y fue directamente a las oficinas de su –estaba seguro– futuro patrón; al ser sábado, Paulhan no estaba. Poniendo en práctica el principio de «el mínimo y el máximo» (derivado de la mecánica de la *amplitude-ciselant*: la vida, al igual que el arte, debía llevarse a los extremos), Isou dijo ser un periodista rumano y exigió una entrevista con Gaston Gallimard en persona. Una vez traspuesta la puerta abandonó el mínimo y pugnó hasta el máximo, ofreciendo su extenso ensayo «Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique, de Charles Baudelaire à Isidore Isou». Gallimard estuvo de acuerdo en considerarlo para su publicación; Paulhan lo leyó y, según Isou, «expresó interés», aunque quizá

un simple «acuse de recibo» aparezca entre líneas. Pero ninguna decisión parecía inminente, y de este modo, prosigue Isou, comenzó a poner en práctica su sistema de «impaciencia calculada», recuperó su manuscrito y comenzó a llevarlo a otros editores. También sin resultado.

Fue sólo cuando comenzó a explotar su talento para la publicidad que Isou consiguió cierta reputación en París. Pero para eso necesitaba discípulos. El primero fue Grabriel Pomerand, a quien había conocido en una cantina para judíos refugiados. De nombre verdadero Pomerans, era un indigente, un chico de diecinueve años devoto de Lautréamont, el santo de los surrealistas; después de hacer causa común con Isou se autoproclamaría «cantor del letrismo» y «santo de Saint-Germain-des-Prés». Expulsado por Isou del movimiento letrista en 1959, se convirtió en adicto al opio; acabó suicidándose en 1972.

Impresionado por los autores famosos que Isou afirmaba haber conocido –André Gide, Jean Cocteau–, Pomerand aceptó convertirse en el segundo miembro de la cruzada letrista. A altas horas de la noche, los dos inundaban las paredes del Barrio Latino de pequeños carteles en los que denunciaban a los poetas social-realistas y surrealistas como enemigos reaccionarios de la verdadera creación. Nada sucedió. Tuvo lugar una lectura; pocos se enteraron.

Su oportunidad de dar el golpe llegó –con el olfato para la autopublicidad de el-dadá-pregona-al-dadá– con el estreno el 21 de enero de 1946 de la obra de Tristan Tzara *La Fuite* (La huida), que iba a ser precedida por una conferencia del en otro tiempo surrealista Michel Leiris. Tzara era el héroe de Isou, el padre que tenía que matar, el falso dios: el objetivo perfecto. Isou y Pomerand reunieron a todos sus conocidos y compraron entradas; cuando Leiris comenzó su exposición acerca del dadá y, con Tzara sentado entre el público, los letristas se pusieron en pie. «Ya sabemos los que es el dadá, señor Leiris..., ¡háblenos de algo nuevo! ¡Por ejemplo... del *letrismo*!» «¡El dadá ha muerto! ¡El letrismo ha ocupado su lugar!» Como es comprensible, Leiris no tenía ni idea de qué estaban hablando. Los gritos prosiguieron: «¡Larga vida al letrismo!» «¡Bromeáis! ¿Nunca habéis oído hablar del *letrismo*?» Un grito llegó de la parte de atrás de la sala: «¡Arrojad a los letristas al váter!»

Desconcertado, Leiris interrumpió su conferencia y la obra comenzó. Después, Pomerand se abrió paso a empujones hasta el escenario y exigió que al creador de una ruptura en las artes que haría época, un tal Isidore Isou, se le permitiese explicar sus teorías y recitar sus poemas letristas. Isou dio un paso hacia adelante; la mayor parte del público abandonó la sala. Unos pocos se acercaron.

De este modo Isou salió por primera vez en los periódicos... y de una manera brillante. Un artículo en portada en el diario izquierdista *Combat* hizo aparecer a Isou en los titulares: «LOS "LETRISTAS" IRRUMPEN EN UNA CONFERENCIA SOBRE TZARA.» Esa noticia fue el origen de más publicidad y más seguidores, y fue gracias a ella, según Isou, que Gallimard finalmente le ofreció un contrato. Según se rumoreaba en la calle, la razón por la que Gallimard obró de tal modo fue que los seguidores de Isou amenazaron con quemar sus oficinas, aunque tales rumores no hacían sino añadir leña al fuego. Seis meses después de su llegada a París siendo un don nadie, Isou había encarrilado su camino.

INSISTIENDO

Insistiendo en el máximo incluso antes de que su libro apareciera, Isou comenzó a concertar entrevistas exclusivas con lumbreras de la literatura radicadas en París: Gide, François Mauriac y otros. El hecho de que las conversaciones fueran completamente inventadas desagradó a los directores de las publicaciones en que aparecieron, de modo que Isou fundó la suya: *La Dictadure lettriste* (La dictadura letrista), de la que aparecería un solo número, pero que sería la primera de muchas revistas letristas.

Hoy, uno puede permitirse el lujo de tomar el título como una efusión de simple puerilidad o pura megalomanía. En 1946 era espantoso. Cada día, los periódicos aparecían llenos de historias que denunciaban a los franceses que habían colaborado con los nazis, de informes sobre los crímenes nazis y noticias acerca de los juicios de Nuremberg; en este contexto, hacer ostentación de la palabra «dictadura» era peor que la celebración punk de la esvástica, y funcionaba al mismo nivel. La provocación de Isou era una manera de llamar la atención; era el alegato de que, en un mundo en el que todo se acepta sin interrogantes, una dictadura había sido reemplazada por otra; represen-

taba un auténtico flirteo con la abolición fascista de los límites. El resultado fue más publicidad y más adeptos.

Isou escribió libros que hablaban de teatro, de él mismo, de amor; el último fue *La Mécanique des femmes* (La mecánica de las mujeres), que en 1949 hizo de su nombre un santo y seña en la Rive Gauche. En el prefacio, Isou retaba a la policía a arrestarle (el folleto era en esencia un manual de sexualidad), proclamando que estaba seguro de que la policía no le arrestaría. Después de todo, ¿no había ya publicado un manifiesto mucho más subversivo, una llamada a la «Revolución Letrista»? El ministro del Interior mordió el cebo: prohibió el libro e hizo detener a Isou. Llevado ante un magistrado, declaró que su obra era una «útil contribución a la educación de la juventud»; el juez ignoró la mofa socrática y envió a Isou a un psiquiátrico estatal. Mientras tanto, *La Mécanique des femmes* se situaba en el número uno en la lista de ventas de libros clandestinos.

En el Tabou, a horas intempestivas –una vez que la banda de jazz de Boris Vian hubiese recogido sus instrumentos, Sartre, Camus y Merleau Ponty se hubiesen ido dando tumbos a casa, y Juliette Greco se desvaneciera en la noche–, Pomerand se subía a las mesas, agitaba una pandereta y recitaba poemas letristas. Pasaba el sombrero entre los turistas borrachos y le enviaba los ingresos al mesías. El trabajo que se llevaba a cabo en los cafés era más serio. Sometiéndose a la mecánica de la invención –y de este modo, si uno adivinaba las reglas adecuadas, haciendo historia cultural por definición–, los letristas convertían su poesía letra postdadá en poesía *estheperiste*, una poesía del elemento final, un protolenguaje basado en partículas lingüísticas «que no tienen significado inmediato, donde cada elemento *existe siempre y cuando permita a uno imaginar otro elemento que también es inexistente o posible*»: una fórmula matemática típicamente isouniana que pronto produjo extraordinarios resultados. Reemplazaron las artes visuales y la prosa narrativa por metagráficos (posteriormente hipergráficos), unos neojeroglíficos en los que las frases eran interrumpidas o completadas mediante imágenes y viceversa, «introduciendo en la escritura alfabética no sólo el arte de la pintura, sino los símbolos de todas las personas de categorías sociales pasadas y presentes, además de los símbolos y antisímbolos de todas las imaginaciones individuales». En 1950, con su *Saint ghetto des prêts*, subtitulado «grimorio» (libro de conjuros, o también galimatías), Pomerand elevó el metagráfico al nivel de un juego de palabras cósmico. Era una producción fabulosa: cada palabra era transformada por una imagen, cada imagen subvertida por una palabra, y lo que los situacionistas llamarían «la insubordinación de las palabras» era dramatizado incluso en el título de Pomerand. Con la sustitución de la palabra «prêts» (préstamos), el vecindario de Saint-Germain-des-Prés –el «protagonista» del libro– se convertía en un lugar donde la gente vivía un tiempo prestado; con la sustitución de la palabra «gueto» se convertía en un lugar que nadie podía abandonar. Pero a medida que uno vuelve las páginas, el vecindario se convierte en un laberinto, donde cada oportunidad encuentra una palabra, una imagen, un edificio, donde cada persona es un hervidero de leyendas y oportunidades que conducen a una secreta utopía accesible a todo aquel capaz de reconocerla. «Saint germain des prés es un gueto...», comenzaba Pomerand. «Todo el mundo lleva una estrella amarilla en el corazón... Saint germain des prés es un espejo del cielo.»

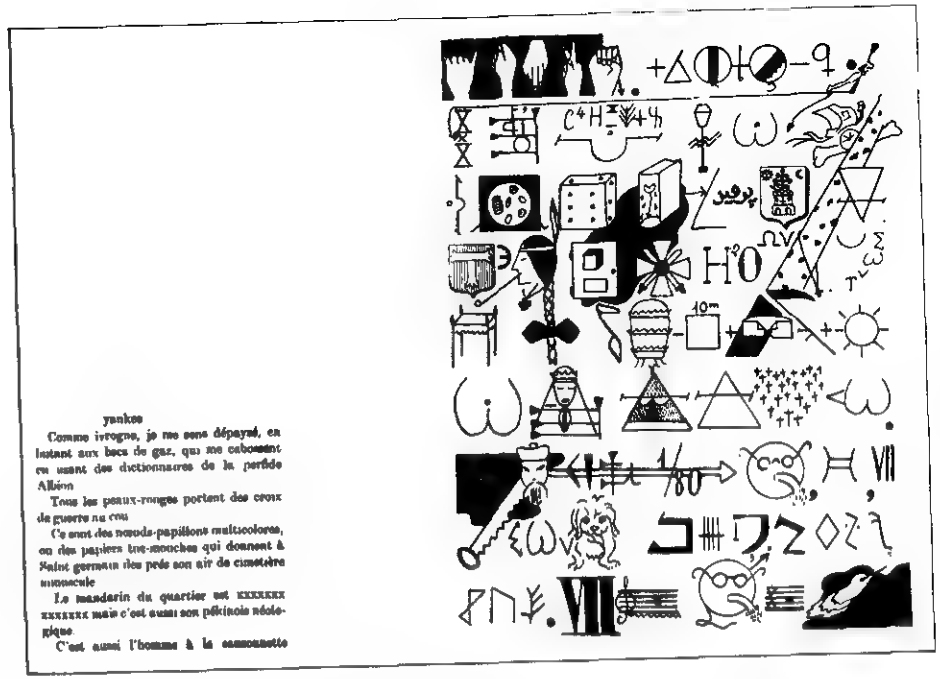
A medida que pasaban los años, los letristas sustituían la poesía, la música, la danza, la novela, la filosofía, el teatro, el cine, la arquitectura, la fotografía, la teología («Todos seremos dioses..., todos seremos amos»), la radio, la televisión, y el vídeo con nuevas formas basadas en los mismos principios de partículas físicas que Isou aplicara anteriormente a su poesía. Mientras escribo, todavía lo hacen en el gueto mismo que ellos construyeron, pero en el París de la posguerra los letristas serían más conocidos por sustituir la cortesía por ruido. Puesto que Raoul Hausmann ya había inventado la poesía letrista en Berlín después de la Primera Guerra Mundial (en 1968, cumplidos ya los setenta años, Hausmann ofreció una demostración, gruñendo «OFFEAHBDC/BDQ» a través de un largo tubo acústico, luego levantándolo como un arpón y elevando mucho las rodillas al andar y finalmente golpeando el suelo: «Supongo que no se creerá que me sé esta mierda de memoria desde 1918, ¿o sí?»), Isou y sus seguidores atacaron al inventor acusándolo de plagio, ante la eterna confusión y furia de Hausmann, aunque sobrevive una maravillosa cinta de 1946 en la que Hausmann y varios letristas debaten la cuestión exclusivamente por medio de lenguajes-letra imaginarios. Se dice que, en 1971, mientras Hausmann estaba en cama agonizando, Isou le enviaba una carta por semana, y todo cuanto contenían era la repetición de una sola palabra: «Inmundicia, inmundicia, inmundicia.»

Los letristas atacaron a Gide («vieja puta», «marica») y a Paulhan, el benefactor de Isou («el estilo de un sapo»). André Breton

era calificado de charlatán que rezumaba «rabia fofa» mientras intentaba histéricamente mantener su posición en una época que ya no era la suya: «Se entrega, a sí mismo y a su generación, a todas las fes, a todas las esperanzas, a todas las *boutiques*. Uno ha aprendido a no dejarse tomar el pelo... y ahí está él.» El existencialismo era tachado de pálida y vulgar mezcla de Nietzsche, Husserl, Heidegger y Jaspers: una definición no del todo inexacta. La guerra cultural estaba en marcha.

La declaración por parte de Isou de que su meta era convertirse en Dios («pero –observó en 1958–, sin renunciar a los placeres de la suspicacia y el escepticismo») no era una broma; tampoco lo era su afirmación de que cualquier otro que crease una nueva forma también podría convertirse en Dios. Del mismo modo que el dadá convocaba a los fantasmas milenarios, Isou excavaba en la creencia gnóstica de que aquellos que se congregaran en torno a la verdad, ellos y no otros, se convertirían en los Dioses de la Verdad, y heredarían la tierra. «Él era el Mesías –dijo Jean-Paul Curtay, miembro del grupo de Isou a finales de los setenta y hoy médico y poeta–. Prometía el paraíso: que la economía sería el cuerno de la abundancia, el arte una excitación continua, la vida una maravilla.»

Considerándolo fríamente, resulta difícil imaginar que alguien le creyese, pero en bastantes aspectos muchos lo hicieron. Lo importante no es tomar las afirmaciones de Isou al pie de la letra –aunque los letristas más desequilibrados, como por ejemplo Pomerand, se las tragaban enteras– sino captar, dentro del contexto de conformismo social y entropía artística oficial propio de la posguerra («Éste es un momento –le dijo Breton a Isou– para sumarse a las leyendas»), el poder de los llamamientos extremistas de Isou. No era un dadaísta; era un político. Entre sus veinte y veinticinco años su papel más importante fue sacar a la luz el fanático que hay dentro de cualquiera, en especial de la gente joven convencida de que su propio genio no es reconocido. En cualquier época, se trata de un nutrido grupo de jóvenes; en el París de finales de los años cuarenta las alternativas al letrismo incluían dejarse caer por el Deux Magots a fin de averiguar qué marca de cigarrillos fumaba Simone de Beauvoir. Unos pocos años más tarde, Françoise Sagan y J. D. Salinger ofrecerían a los jóvenes autocompasión y narcisismo; Isou les ofrecía heroísmo, camaradería y, quizá lo más importante, sus nombres en letra impresa. El propio Isou, enemigo de todo discurso convencional, escribió cientos, miles de páginas explicando sus teorías; las


yankos

Comme ivrogne, je me sens dépaysé, en instant aux becs de gaz, qui me cabossent en usant des dictionnaires de la perfide Albion

Tous les peaux-rouges portent des croix de guerre au cou

Ce sont des nœuds-papillons multicolores, ou des papiers tue-mouches qui donnent à Saint germain des prés son air de cimetière minuscule

Le mandarin du quartier est xxxxxxx xxxxxxx mais c'est aussi son pékinois nécrologique

C'est aussi l'homme à la casquette

Dos páginas de *Saint ghetto des prêts* de Gabriel Pomerand, 1950. Comentario de Jean-Paul Curtay: «La página derecha mostraba la magia de la transformación misteriográfica del texto, que fue impreso en la página izquierda en palabras normales. [Era] un extraño híbrido de ideogramas, jeroglíficos, alfabeto hebreo, signos cuneiformes y lenguaje de signos entremezclado... *croirait* ("creería") [podría ser] representado por una cruz (*croix*) dibujada sobre la parte posterior de una raya (*raie*); *déniche* ("revolver") mediante caras de dado (*dé*) dibujado sobre la pared de una caseta de perro (*niche*); *chaivre* ("volcar") mediante un gato (*chat*) cuya cola tiene forma de falo (*vit*) y cuya parte posterior y cuyo trasero lleva un pentagrama con la nota re (*ré*).»

producciones de sus seguidores, tratados y opúsculos que versaban sobre todo tipo de arte y llenos de todo tipo de grafismos, diagramas y ecuaciones, casaban con la concentración escolástica de su maestro y con su hermetismo cabalístico... si no con su aguante. Pero los rizos que caían en cascada sobre la frente de Isou inspiraban tanto como sus palabras. «Incluso hoy –dijo Michèle Bernstein de la foto de Isou que tiene en la pared–, cuando mis sobrinos vienen a visitarme, siempre me preguntan lo mismo: "¿Quién es esa estrella de rock?"» El mensaje visceral de Isou era que el mundo pertenecía a los jóvenes... siempre que fueran capaces de construirlo.

Cualquier comparación del letrismo con las proezas del Cabaret Voltaire o con el Club Dadá de Berlín dejan patente lo poco original, académico y rebuscado que era el programa de Isou. Si lo juzgamos según sus propias aspiraciones, según la pura estética y el arte elevado, el letrismo era un oximoron chirriante, dadá sistematizado. Como noticia, era puro chismorreo. Como historia, era, careciendo de nada mejor, algo que hacer; si, tal como en 1948 Roger Shattuck escribió en París, la cultura francesa de posguerra era un solar vacío y el existencialismo «un medio de despejar el terreno», el letrismo era meramente «una chabola temporal». Pero no eran éstos los únicos niveles en los que se representaba el pequeño drama del letrismo. Una comparación de los primeros letristas con aquellos con quienes compartieron el terreno de posguerra, revela un elemento que hace interesante esta historia, un elemento que los letristas cultivaron al tiempo que sus contemporáneos lo ignoraban. El elemento era la conciencia, y el terreno aún no tenía nombre: la cultura pop.

LA CULTURA POP

La cultura pop –la cultura folklórica del mercado moderno, la cultura del instante, un instante que contiene el pasado y el futuro y que se niega a reconocer la realidad de cada uno por separado– comenzó allá por 1948, en los Estados Unidos y Gran Bretaña, justamente donde los nazis jamás llegaron. Los años de guerra no sólo habían reglamentado la sociedad –mediante el reclutamiento, el racionamiento, el toque de queda y una producción enormemente intensificada–, también la relajaron, rompiendo los viejos lazos de la vida social. Durante un período prolongado, todo un nivel de la jerarquía patriarcal fue desmantelado. Al igual que tantos soldados en combate, en el frente del hogar algunas personas experimentaron una sensación de utilidad, camaradería y libertad que nunca habían conocido y que nunca volverían a conocer. Puede que a las amas de casa no se les ocurriesen las palabras que el poeta surrealista francés René Char escribió cuando, al acabar la ocupación de Francia, tuvo que enfrentarse a lo que significaba dejar su vida como partisano de la Resistencia –«Tendré que romper con el aroma de estos años esenciales, reprimir (no rechazar) silenciosamente mi tesoro»–, pero habrían sabido lo que Char quería decir. Las fotografías de las mujeres que trabajaban en las fábricas norteamericanas durante la guerra revelan expresiones que nada tienen que ver con las que pueden verse en las fotografías periodísticas de los años siguientes: son fuertes, y exhiben una sonrisa casi de sorpresa que irradia un propósito común, autonomía y autoestima.

Al acabar la guerra, las mujeres que sonreían de aquel modo regresaron a una vida servil. El proyecto occidental de posguerra –una campaña de propaganda en contra del comunismo más sofisticada que la actual, como puede leerse en *Mística de la feminidad*, de Betty Friedan– era probar que se había regresado a la vida real y restringir la definición de vida real al consumo placentero de bienes materiales dentro de un sistema de supremacía masculina y hegemonía colectiva. Las libertades descubiertas durante la guerra fueron arrancadas de las palabras y de las imágenes; los días más intensos y plenos que muchos habían vivido, en su país y en el frente, se convirtieron en una anomalía, y aquellos que no podían superarlo ni, según las nuevas reglas, hablar de ello, eran estudiados como si fuesen una desviación. De este modo, todo tipo de protesta anárquica contra la reorganización de la vida social parecía surgir de ninguna parte: rechazos de los límites afectivos emplazados sobre el futuro material ilimitado prometido por los directores y promotores del discurso público, un futuro cuyas promesas se fijaban por anticipado. «¿Cómo podemos vivir –escribió Char en 1947– sin lo desconocido delante de nosotros?»

En julio de 1948, un disco extraño y casi silencioso comenzó a sonar en las emisoras de música negra de Maryland; pronto se extendió por toda la costa este y luego a lo ancho y a lo largo del país. Parecía provenir del éter, no tanto transportado por las ondas del aire como flotando sobre ellas, y nadie sabía qué hacer con él, sólo que detenía el tiempo y los corazones. Se trataba de «It's Too Soon to Know» (Demasiado pronto para saberlo), el primer disco de los Orioles, cinco negros de Baltimore, cuyo líder era un camionero de veintitrés años que se hacía llamar Sonny Til. La canción fue escrita por Deborah Chessler, una joven judía que una noche se encontraba en un bar de negros escuchando a los Vibra-Naires. Absolutamente impresionada, les ofreció su canción, se convirtió en su mánager, les cambió el nombre e hizo historia con ellos puesto que, si tal título puede otorgarse con alguna certeza, y probablemente no se pueda, se trata del primer disco de rock'n'roll.

Los primeros grupos de música melódica popular negra –los Mills Brother en los años treinta, los Inkspots en los cuarenta, los Ravens en 1947– hacían su música según las reglas de ritmos bien marcados, perfecto ensamblaje vocal, tonos fijos, letras reconocibles. Éstas eran blancas, burguesas, en conjunto un sistema de comunicación bastante preestablecido. Sugerían definición, suprimían la ambigüedad, presentaban un hecho consumado..., y el hecho consumado reza «todo va bien» o «no se puede hacer nada». En cambio, el sonido de los Orioles llegaba al oyente como si se tratase de una voz de otro mundo; exigía que acabaras el sonido, que llenases los silencios con tus propios miedos, deseos, fantasías. Con los suspiros que soltaban, sus constantes vacilaciones, el sonido implicaba que, contra cualquier promesa aceptada, todo era puesto en duda.

«El único acompañamiento –dice Charlie Gillett del disco más característico de los Orioles– era una guitarra tocada de un modo tan reposado que su propósito no podía ser otro que evitar que el grupo se detuviese por completo. Sonny Til parecía intentar retirarse de la situación, como si no quisiera verse implicado.» Enmarcada en agudos y errantes gemidos que se desvanecían casi antes de ser grabados, la frágil voz de tenor de Til era tan distante emocionalmente, tenía una aureola tan crepuscular, que no se asemejaba en nada a alguien cantando. Era una voz que parecía tomarse la articulación de una palabra como una concesión, como si más que cantar ese alguien estuviese pensando en la posibilidad de hacerlo, como si dijera: «¿Qué pasaría si no todo me diese igual?»

Los discos estaban construidos de forma tal que parecían surgir de una laguna. El siempre abortado deseo de Til de comprometerse y su incapacidad para creer que nadie pudiera comprometerse alguna vez con él, construían una metáfora de la evasión de cualquier enfrentamiento con cualquier signo de las cosas-como-son; él no quería que todo le diese igual, decía el sonido de Til, pero así era. La sensación se comunicaba como una totalidad, con una pasión tan francamente reprimida que implicaba no una revuelta, sino el suicidio. Cuando Til canta, alzando a cada segundo la frase fuera de su sintaxis y convirtiéndola prácticamente en una onomatopeya, uno no podía creer que sobreviviese a esa canción.

Aunque lloraré
cuando se haya ido
no moriré
seguiré viviendo
si es así
es demasiado pronto
muy pronto
para saberlo

Los Orioles eran un producto de su época, aunque no del todo. El disco de música negra más importante de los años cuarenta fue «Open the Door, Richard» (Abre la puerta, Richard), una canción de ritmo irregular, Stepin Fetchit en esmoquin. Fue un éxito que no menos de siete artistas colocaron entre los diez más vendidos –tanto Count Basie como los Three Flames lo llevaron al número uno en el mismo mes–, y uno ha de prestar atención a ese extraño hecho, imposible desde el advenimiento del rock'n'roll, pues nos habla de un mundo en el que se oyen muy pocas canciones, en el que sólo unas pocas conversaciones son permisibles o comprensibles. Pero uno tiene que ir más allá de la música para darse cuenta de lo raros que en verdad eran los Orioles.

A principios de los ochenta, el detritus de la publicidad de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta fue resucitado por multitud de fanzines británicos y norteamericanos (todos ellos inspirados, de un modo u otro, por el espíritu de recodifica-

ción punk), y lo que esas revistas mostraban, ya fuera la no demasiado elegante *Tacky World* (Mundo pegajoso) o la hábilmente impresa *Stark Fist of Removal* (Puño rígido de eliminación), era tan claro, tan resuelto, que ahora parece un proyecto artístico encargado por la CIA. No se trata sólo de que todas las personas que aparecen sean blancas, de clase media y con poder adquisitivo –los negros que aparecían en los anuncios de la televisión norteamericana de los años posteriores a los sesenta eran blancos, de clase media y con poder adquisitivo–, sino que es esa sensación de confianza lo que resulta perturbador.

Las sonrisas que se dibujan en los rostros de los hombres son tan naturales, tan despreocupadas, que se da por supuesta la realización de todos sus deseos. Las sonrisas en las caras de las mujeres han recorrido un largo camino desde aquellas que exhibían las trabajadoras de las fábricas en tiempo de guerra: son de labios fruncidos, decididas. Hay un destello de resentimiento tras esa marea que lleva a la gratificación, un deseo insatisfecho que pone las aristas necesarias en los anuncios y constituye su gancho subliminal; y, de este modo, juntos, hombres y mujeres construyen este mundo que es al mismo tiempo abierto y cerrado, un mundo que nadie puede alcanzar. En 1958, la revista *The Family Physician* (El médico de la familia) publicó una guía ilustrada con el título de «Usted puede derrotar a la bomba atómica» (obsérvese el verbo que denota actividad; veinte años después sería «Usted puede sobrevivir»): una pareja huye de una lluvia radiactiva, van vestidos para pasar una noche en la ciudad –de hecho parecen estar en la ciudad–, ya han oído las noticias y se tapan la boca con un pañuelo tan despreocupadamente como podrían abrir un paraguas para protegerse de la lluvia.

Resultaría engañoso establecer una relación entre los silenciosos rechazos de los Orioles y la bomba atómica, aunque quizá no tanto relacionar esos rechazos con la monocromática orquestación de confianza que los acompañaba. Esa orquestación no incluía a los Orioles. En 1948, o si a eso vamos en 1958, los hoteles del centro de Baltimore no les habrían admitido, en los restaurantes no les habrían servido, y si Sonny Til, con su flamante dinero en el bolsillo y sus medallas ganadas en combate colgando en su traje de zapa, hubiera insistido en entrar, se habría llamado a la policía y el negro habría terminado en la cárcel. Encerrado en sí mismo, el gueto negro produjo una cultura de violencia, hedonismo y desesperación; con los Orioles, escribe Gillett, «la vida áspera y rápida produjo una respuesta amable y

Cultura pop a mediados del siglo XX: los Orioles, con Deborah Chessler, a la izquierda, y Sonny Til, a la derecha

lenta». Sonny Til se convirtió en un artista del ensueño, siempre a un paso de desaparecer, un topo en el suelo.

Sonny Til fantaseaba; acorralaba sus fantasías. Mientras caía hacia atrás y sus fantasías se le escapaban de las manos, transmitía la idea de que el mundo real podía ser distinto del aparente..., que el mundo aparente, el mundo de los ritmos marcados y las palabras nítidas, no era real. No había confianza, sólo una concentración erótica en la pérdida, la desesperanza y el fracaso. Til se imaginaba lo que significaba, cómo sería, amar, ser amado, hacer daño, que te hagan daño, decir no, decir sí. No podía, dijo, hacer nada de eso, pero al estar imaginándolo, hablaba con más pureza de la que la vida real suele permitir. Su música era una afirmación, una utopía emotiva, donde todo po-

día decirse; era una negación, un lugar inexistente, donde nada podía hacerse.

LA NEGACIÓN

La negación iba acompañada de nihilismo, el cual, una vez embellecido por los medios de comunicación, era comprendido por jóvenes ansiosos de nuevos mitos como promesa de libertad. En 1947, cuatro mil motociclistas invadieron la tranquila ciudad de Hollister, California, y celebraron una fiesta; la ciudad quedó parcialmente destruida. En 1948, cuatro adolescentes parisienses, *«les tragiques de Lagny»*, participaron en una inexplicable intriga en la que encontramos celos sexuales, una invasión soviética de Francia supuestamente inminente y una fortuna que en realidad no existía; tres de ellos celebraron un juicio para decidir el destino del que afirmaba tener el dinero, le sentenciaron a muerte y llevaron a cabo la sentencia. En 1958, Charley Starkweather, de diecinueve años, y su novia, Caril Fugate, de catorce, asesinaron a diez personas en Nebraska y Wyoming, incluyendo a la madre de Caril, su padrastro y un bebé que era medio hermana suya; entre las restantes víctimas había una pareja de la misma edad que los asesinos.

Estos hechos y otros parecidos se convirtieron en mitos casi antes de que fuesen reconocidos como sucesos, y dentro de la matriz del ritmo de posguerra, el incidente más rápida y completamente convertido en mito fue uno de los primeros en tener lugar. En el otoño de 1948, Ivanhoe «Rhyging» (Furioso) Martin, un pistolero de veinticuatro años que ya había matado a tres personas, se convirtió en un héroe de los suburbios de Jamaica y percibió la dimensión pop de su rol nihilista al anunciarse en los periódicos con amenazas garabateadas y fotos que le mostraban con dos pistolas, proclamándose como una mezcla de Alan Ladd y Capitán Medianoche. El 9 de octubre de 1948 fue atrapado por la policía en Lime Cay Beach y muerto a tiros. Mostrando una foto del cadáver en la arena, el *Daily Gleaner* de Kingston dedicaba toda su primera plana a la historia.

EL CRIMEN NO ES PROVECHOSO
¡ACABAN SEIS SEMANAS DE TERROR EN KINGSTON! „RHYGING HA MUERTO!!
«LE VI ACRIBILLADO»
MILES DE PERSONAS EN LA MORGUE
¿QUIÉN ERA ESTE HOMBRE A CUYA CABEZA SE HABÍA PUESTO PRECIO?
UN POLICÍA AS DE LA NATACIÓN SE UNE A LA CACERÍA
SENDA DEL CRIMEN ACABA EN LA CONDENACIÓN

Y, barriendo para casa, el inevitable ángulo prosaico:

LIME CAY, EL REFUGIO DE LOS AMANTES DE LA NATURALEZA

Con el tiempo se harían películas, se escribirían canciones, aparecerían libros iconográficos y estudios sociológicos acerca de todos estos sucesos, desde la película de Laszlo Benedek de 1954, *El salvaje*, hasta la melodía de Bruce Springsteen «Nebraska»; lejos de estar simplemente atrapado en la leyenda, la historia de Rhyging fue el crimen fundacional de la cultura popular jamaicana de posguerra, y siempre fue comprendida como tal. Rhyging era el fantasma que guiaba la mano de todo chico maleducado, la voz de todo cantante de reggae. Cuando en 1973 Perry Henzell contó la historia en su película *The Harder They Come*, llevándola al presente, convirtió a Rhyging en la estrella pop que siempre quiso ser: este Rhyging no sólo mataba gente, sino que grababa discos y llegaba al número uno del hit parade y de las listas de discos más solicitados en la radio al mismo tiempo.

Hoy, estos crímenes serían una versión de las noticias cotidianas mientras que en su época se transmitían como una violación de éstas. Cada una marcaba brevemente un pánico moral y una inflación de la moneda moral. A veces creo que comprender por qué estos crímenes se convirtieron en mitos y por qué los asesinatos en serie, o, paladead las palabras, los asesinos «recreacionales» o «temáticos» de los setenta, jamás trascendieron el número de muertes, es comprender la cultura..., como el día en que Elmer Henley fue arrestado en Texas por la violación-tortura-asesinato de veintisiete adolescentes. Ocurrió que las noticias de televisión transmitieron una entrevista con Juan Corona, quien había apelado su condena por el asesinato de veinticinco granjeros en California; «Bueno, Juan —estaba seguro de que le preguntaría el entrevistador—, ¿qué se siente cuando te arrebatan el ré-

Claude PANCONI Bernard PETIT

AUX ASSISES DE MELUN

Panconi juge Gide Rimbaud et Baudelaire

avant de s'expliquer sur le meurtre de Guyader

Compte rendu d'audience par Robert COLLIN

UN monstre (sacré) du bimillénaire appelé Claude Panconi, cet enfant du demi-siècle nommé Bernard Petit et surnommé « fils de poulet » par un enfant assassiné : la délégation du Tout-Paris des Lettres, de la scène et du film qui assistait à la première journée du festival judiciaire de Melun aura trouvé des héros à hauteur de ses vues. Ces meurtriers d'une certaine classe la première moderne du Cours George-Sand — ont donné leur sentiment à propos de tous nos bons auteurs.

Pour sauver Mac Gee

WASHINGTON 7 mai

Caril Fugate y Charley Starkweatner, enero de 1958

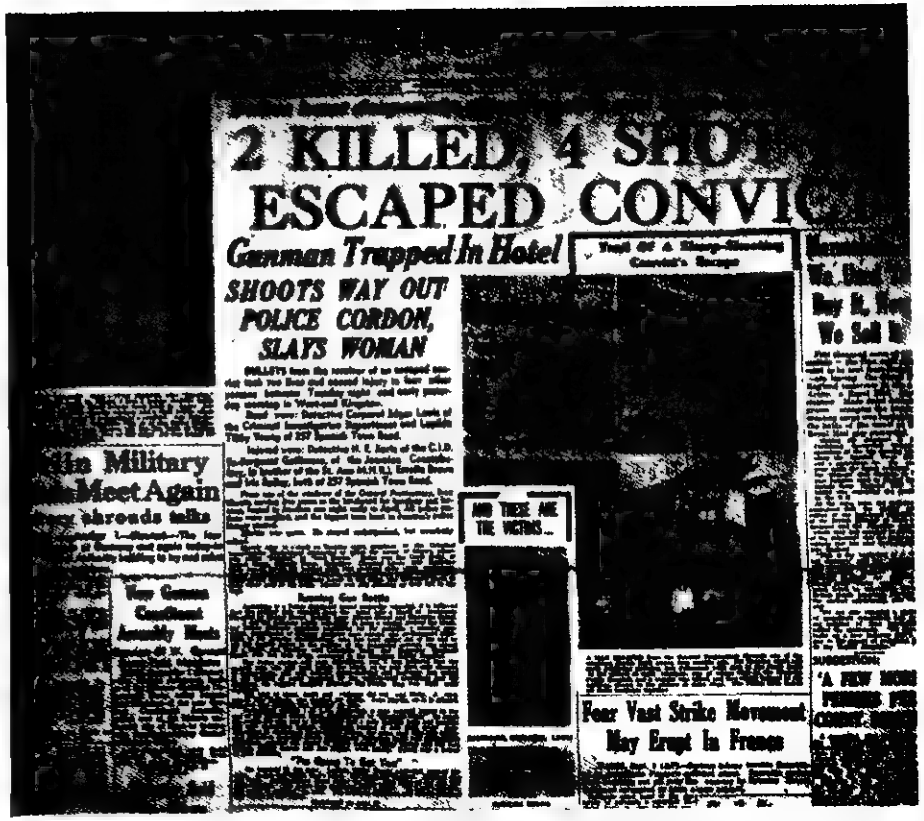
Los asesinos de Lagny a juicio, *Combat*, 8 de mayo de 1951

cord?» Apenas era una fantasía: «He estado leyendo lo de Gacy, y dice que mató a treinta y tres –le dijo Henley a su fiscal mientras esperaba el juicio–. Si me da un poco de tiempo puedo encontrarle algunos cadáveres más y recobrar mi récord.» Pero entonces Theodore Bundy llegó a los cuarenta; Henry Lee Lucas reclamaba ciento ochenta y ocho víctimas, luego seiscientas. La inflación superó cualquier posibilidad de significado; el único valor de uso de un asesinato era su valor de cambio.

Los crímenes de Rhyging, las bandas de motoristas, el trío de Lagny, Starkweather y Fugate eran empaquetados y vendidos, pero se resistían a la mercantilización. Eran un tipo de ruido y un tipo de silencio. Aún estaban lo bastante fuera de los límites de la conversación pública como para ser recibidos como afirmaciones artísticas, como intentos deliberados de construir la vida o de representar su ausencia. Como asaltos míticos, se justificaban por sí solos: el arte por el arte, que es una forma de nihilismo. Para muchos, estos crímenes, en su propio mutismo –el ruido que hacían, el silencio que dejaban tras de sí, el rechazo o la incapacidad de los actores para explicarse–, eran experimentados como un sueño común del período de posguerra. Algunas personas sentían, al seguir las noticias, que ellas mismas soñaban tales acontecimientos, lo cual, dados los deseos ocultos de novedad, aventura y venganza a que daban voz tales sucesos, era cierto. Y si no era así, los medios de comunicación soñaban por ellos... después del hecho, aunque también de manera anticipada. Al igual que Ivanhoe Martin, también conocido como Alan Ladd, se vio a sí mismo en las películas de crímenes norteamericanas, Starkweather se vio en el principal relato mítico de su época, la película de Nicholas Ray de 1955 *Rebelde sin causa*, que dramatizaba la llegada a la edad adulta de Jimbo Stark, interpretado por James Dean. Durante horas, Starkweather estaba de pie ante el espejo, peinándose, controlando su manera de andar, colocándose el cigarrillo, ajustándose la camisa y los pantalones, hasta que él y Dean, Stark y Starkweather, dos muchachos ordinarios del medio oeste, el primero ya fallecido, el segundo sabiendo que pronto moriría, eran uno. No resulta difícil creer que, en algunos momentos, Starkweather llegara a estar convencido de que lo que él quería hacer era exactamente lo mismo que quería hacer Stark, lo que habría hecho si en Hollywood no fueran todos unos gallinas. Al enfrentarse a la silla eléctrica, Starkweather se negó a alegar enajenación mental: «Papá, no siento lo que hice porque por primera vez yo y Caril nos divertimos.»

El llamamiento de la cruzada de Isou es imposible de comprender a menos que se la considere una versión sistemática de esta negación desperdigada, un intento por dirigir las emergentes energías negativistas y nihilistas hacia la creación de una nueva cultura. «El gran sucedáneo norteamericano de la revolución social es el asesinato», dijo el juicioso científico Walter Dean Burnham en la cúspide de la moda de los asesinatos en serie; Europa tenía otras tradiciones, entre ellas el largo linaje de hechizos fatales de que hablaba Lefebvre, en el cual Isou encontró un lugar. El letrismo no era menos extravagante –y de este modo, para unos pocos, no menos seductor o excitante– que el asesinato de Lagny o «It's Too Soon to Know». Al igual que los asesinos adolescentes de Lagny, que eran incapaces de explicarse, Isou comenzó el lenguaje y unas cuantas reglas; sabía, tal como, hablando de los situacionistas, lo expresaba en 1964 la revista *La tour de feu* (La torre de fuego), que «cuando la crisis del lenguaje y la poesía es llevada más allá de ciertos límites acaba por cuestionar la estructura misma de la sociedad». Tanto los letristas como los situacionistas consideraban que esa crisis era la meta; para alcanzarla uno tenía que decir cosas que otros no comprendieran, y de este modo hacerles dudar de la capacidad de su propio lenguaje para decir nada.

Los asesinos de Lagny no eran letristas; Claude Panconi, el que apretó el gatillo, testificó en el juicio que «esperaba llegar a ser escritor», pero desdeñaba la vanguardia, rechazando a Rimbaud («frenético») y a Baudelaire («morboso») en favor de Stendhal y La Rochefoucauld. Aunque a veces Isou hablaba de canciones-letra de éxito, nunca escribió «Théorie des loriots», que hoy resultaría divertido de leer. Pero al igual que los Orioles y los asesinos de Lagny, el letrismo formaba parte de su tiempo y a la vez estaba fuera de él, estaba socialmente determinado y era el producto de una elección individual, un mito de creación para ser vislumbrado en la destrucción. Contrariamente a sus contemporáneos, el letrismo exigía que uno se explicase, aunque sólo fuera por medio de acertijos y poemas; más que eso, exigía una disposición para comprender en qué grado quedaba determinada la elección individual y cómo la tensión entre el determinismo y el libre albedrío podía ser llevada hasta un punto explosivo. Y por encima de todo, requería tanto un sen-


2 KILLED, 4 SHOT
ESCAPED CONVICTS
Gunman Trapped In Hotel
SHOOTS WAY OUT
POLICE CORDON,
SLAYS WOMAN
Military
Meet Again
AND THESE ARE THE VICTIMS...
Four Vast Strike Movement
May Erupt In France

La huida de Ivan Martin, *Daily Gleaner* de Kinsgton, 2 de septiembre de 1948

tido de la historia como de la fe que no podía trascender deliberadamente.

El grupo que Isou reunió a su alrededor (en 1946, cuando él tenía veintiún años, los letristas sumaban más de dos docenas) rebosaba del espíritu de la juventud. Era anárquico y estaba cargado de códigos estrictos, de modales privados; estaba lleno de resentimiento y era hirviente, ambicioso e irresponsable. En oposición a todas las demás manifestaciones juveniles de finales de los años cuarenta, había asumido la carga del pensamiento. El grupo estaba empapado de teoría, crítica, intelectualismo. Pero era un intelectualismo tan severo, tan incompleto, y en el mundo real tan completamente risible, que, en armonía con la pasión que regía todas las demás manifestaciones juveniles de la época, jamás estuvo más que a unos pocos pasos de estallar en violencia.

LA TENSIÓN

La tensión que creaba Isou exigía, más que poemas, una llamada a la acción, e Isou estaba más que dispuesto a efectuarla. En ese año invisiblemente convulsivo de 1948, él y sus seguidores cubrieron el Barrio Latino de pósters —«DOCE MILLONES DE JÓVENES TOMARÁN LAS CALLES PARA HACER LA REVOLUCIÓN LETRISTA», rezaban—, pero pocos prestaron atención. De este modo, al año siguiente Isou dejó los pósters de lado y formuló otra teoría. Lo único verdaderamente excepcional —aquello que, en 1949, cuando no existía nada llamado mercado juvenil, cuando todas las mentes se concentraban en la integración social y todo lo que Charley Starkweather aprendía en matemáticas era a dividir, parecía absurdo— era la afirmación de Isou de que la propia juventud era la única fuente posible de cambio social.

Isou escribió la primera versión de *Traité d'économie nucléaire: le soulèvement de la jeunesse* (Tratado de economía nuclear: la insurrección de la juventud) e hizo un intento por formar una organización juvenil nacional (reclutando al en otro tiempo desdeñado Breton, quien, según Isou, olía una nueva circunscripción a la que hacer llegar el surrealismo). Todo esto quedó en nada, pero la publicidad que lo acompañó atrajo al

hombre que acabaría siendo el discípulo más fiel y enérgico de Isou: Maurice Lemaitre, cuyo verdadero nombre era Moise Bismuth, un joven periodista de la publicación anarquista *Le Monde libertaire* y fan judío del antisemita Céline. Apareció para hacerle una entrevista y se quedó como converso..., un converso con prisas. En 1950, insatisfecho con los personajillos insignificantes que se congregaban en torno a la «Insurrección juvenil» de Isou, Lemaitre fundó la revista *Front de la jeunesse* (Frente de la juventud), cuya intención era servir de bandera para «un sindicato masivo de estudiantes», y publicó «Nuestro programa», un manifiesto de Isou que apareció sin firma en el primer número. Anticipándose radicalmente a Herbert Marcuse, Paul Goodman y sus epígonos de la Nueva Izquierda de los años sesenta, Isou llevó a cabo un análisis de la juventud como sector social inevitablemente revolucionario: revolucionario en sus propios términos, lo cual significaba que los términos de la revolución debían ser vistos bajo un nuevo prisma.

El argumento de Isou se basaba en la idea de *insiders* (internos) y *outsiders* (externos): «internistas», o «co-intercambiables»[1] eran aquellos con algo que vender dentro de la economía de mercado y con los medios para comprar lo que otros vendían; y «externistas», aquellos sin nada que vender ni medios para comprar. Los jóvenes eran automáticamente *outsiders*, personas que no podían producir ni consumir libremente. Pero si la sociedad era una estructura de compra y venta, entonces los jóvenes no eran en absoluto personas sino meros «artículos de lujo», «utensilios». Ya que les era imposible tomar parte en el «circuito de intercambio», en la vida social verdadera, sólo podían buscar y gastar «unidades de gratuidad»: actividades sin objetos e inconscientes (delincuencia juvenil) o cualquier compensación mercantil degradada y trivial que pudiesen encontrar (ropas nuevas).

Había una brecha en este argumento, e Isou se sumergió en ella. Si los hechos económicos definían a la juventud, entonces la juventud no podía ser definida estrictamente por la edad. Por contra, la «juventud» era un concepto, y podía ser ampliado para incluir a cualquiera que estuviese excluido de la economía, a cualquiera que, por propia voluntad, o si a eso vamos, por disipación, rehusara aceptar un lugar preordenado en la jerarquía so-

1. Los términos en castellano no son muy afortunados. En el original tenemos *insiders, outsiders, internists, co-exchangists* y *externists. (N del T.)*

cial. Sólo entre aquellos que, fuera cual fuese su edad, no soportaban las cargas de la rutina familiar y el trabajo asalariado podía ser hallada la fuente de la revolución.

En 1968 esto era un tópico, si no una ideología con todas las de la ley. «Nuestra respuesta –dijo Robert F. Kennedy en su campaña a la presidencia de los Estados Unidos– es confiar en la juventud, no en un período de la vida sino en un estado mental, una disposición de la voluntad, una cualidad de la imaginación, el predominio del valor sobre la timidez, del apetito por la aventura sobre el amor a la vida fácil.» En 1950 todo eso era pura fantasía y también daba en el clavo, incluso antes de que apareciese un mercado organizado para captar las unidades de gratuidad de Isou, antes de que la exigencia juvenil de una cultura autónoma fuese sellada por la explosión de signos de rock'n'roll del tipo *El salvaje-Rebelde sin causa*, antes de que el mercado de la juventud se convirtiera en un electorado en la sombra.[1]

COMO ERA DE ESPERAR

Como era de esperar, el Isou de veinticuatro años dio a conocer sus ideas con una lógica heroica y tajante y un ímpetu sin paralelo:

> Todo político defiende los intereses de una «masa» específicamente definida, mientras subyuga a la fuerza pugnaz que es nuestra juventud..., y aquellos que manipulan a las masas niegan el sufrimiento de la juventud como tal. Su argumento es éste: «Mientras que el proletario o el burgués –el agente económico– permanece definitivamente dentro de su condición de tal, y se encuentra obligado a defender sus intereses, la juventud no es más que un estado pasajero y fluctuante. Uno sólo es joven durante un número x de años.»
>
> Este aserto es falso. Ni el proletario ni el burgués permanecen definitivamente en su condición de tales. Ambos mueren. Dejan su lugar por otro: la muerte.
>
> Sólo son «proletarios» o «burgueses» durante un número x de años.

Los jóvenes, decía Isou, eran «esclavos, herramientas... propiedad de otros, sin importar su clase social, porque no tenían verdadera libertad de elección... para obtener la verdadera independencia, debían rebelarse contra su propia no existencia». Y esta rebelión debía estar abierta a todos:

> Llamaremos joven a cualquier individuo, sin importar su edad, que aún no coincida con su función, que actúe y luche por obtener el ámbito de actividad que realmente desee, que luche por obtener una carrera en términos de una situación y una forma de trabajo distintas de las que han sido planeadas para él... Cualquier reforma debe comenzar con los millones de «pre-agentes» que colectivamente comprenden la «enfermedad de la sociedad». Mientras la juventud sufra este esclavismo o sea explotada por el sistema de sus mayores, se lanzará a locuras guerreras y todo tipo de banalidades que le sean permitidas como compensación por su no existencia. Aquellos que conocen y aman su lugar, ya sean proletarios o capitalistas, son pasivos, porque no quieren comprometerse dejándose ver por las calles. ¡Tienen propiedades y niños que proteger! Los jóvenes, que no tienen nada que perder, son el ataque..., de hecho, son la aventura. Dejad que la juventud deje de servir como simple mercancía para convertirse en consumidor de su propio ímpetu.

No consumas tu propio ímpetu... en un lenguaje ligeramente distinto («¡NO PERMITAS QUE LOS CAPITALISTAS TE ARRANQUEN TU CULTURA Y LUEGO TE LA VENDAN»), eso decían todas las publicaciones underground a finales de los años sesenta. Para cualquiera que haya vivido esa época, leer hoy la afirmación de Isou es experimentar un desplazamiento desconcertante, ya que en 1950 las ideas de Isou estaban completamente reñidas con cualquier otra formulación sociológica, porque el tiempo ha evidenciado las lagunas que esas ideas presentaban, y, finalmente, porque el desplazamiento es la sensación que inevitablemente acompaña a la confrontación con una primera y viva versión de unas ideas ya muertas y admitidas por todos.

1. Se refiere a la costumbre, en la política británica, de que los miembros de la oposición formen un gobierno «en la sombra», con reparto de carteras y cargos igual que si gobernaran en la realidad. *(N. del T.)*

Una vez las ideas encuentran un receptor, no hay nada que no pueda hacerse con ellas. En pocos años el mercado juvenil se puso a la altura de la idea que tenía Isou de la juventud como clase social: hubo música, películas, ropa, libros e incluso coches para los jóvenes. El consumo que hacían los jóvenes de su propio ímpetu se convirtió en un nuevo sector económico; a continuación ese sector se expandió, abarcando la idea de que la juventud era un concepto, no una edad, y generó los valores utilizados para vender cualquier cosa a todo el mundo. Al igual que con el jacksonismo, las metáforas de Marx se volvían del revés: si el proletariado era el motor de la historia, y la juventud el nuevo proletariado, una juventud que no se definía por la edad era el motor que siempre marcha en punto muerto de un mundo resuelto no a hacer historia, sino a detenerla.

En 1984, Catherine Deneuve, nacida en 1943, apareció en televisión para promocionar Youth Garde, una crema para la piel. «He vivido mucho –dijo abiertamente–, no tengo nada que ocultar.» Traducida del «franglés», la semiótica de su guión no sugería simplemente que Youth Garde «guardaba» la propia juventud, que «mantenía joven», sino que la juventud no podía definirse por la edad. Youth Garde, decía la rubia estrella de cine (su rostro aún impresionante, algo caído a los lados, pero todavía aguantando), era un producto espiritual: no un elixir, sino un talismán. Youth Garde, a diferencia de cualquier otra crema para la piel, no ocultaba nada: sacaba a la luz lo que uno había hecho, lo que sabía, lo que era.

Jóvenes, arguía Catherine Deneuve, son todos aquellos que han vivido mucho y están dispuestos a vivir aún más. Estaba teniendo lugar una inversión mucho más fabulosa que la de Isou: se fundían la experiencia y la previsión, años de sufrimiento y un ansia no interrumpida por la novedad; Deneuve insistía en que, en 1984, aquellas personas de más de cuarenta años no representaban un recuerdo de la juventud, sino su vanguardia.

La sociología intensificaba la semiótica. Mientras Deneuve leía sus frases, su generación todavía estaba llevando a cabo el mayor aumento de la natalidad en los gráficos del censo. Al igual que en los años sesenta había imperado el atractivo principio de la economía del todo-va-bien, en los ochenta imperaba la economía de la supuesta escasez. Más que eso, su generación había tomado

medidas, había luchado por el cambio, era la generación de los *soixante-huitards*, de los sesentayochistas. Todo el mundo sabía que los jóvenes de 1984 no lo eran en absoluto: estaban asustados. Se enfrentaban a un mundo al que había que aceptar y a una vida ante la que había que rendirse, por lo tanto, lo único que hacían era suplicar una carrera en la vida sin importarles lo que hubiese sido planeado para ellos. El subtexto no pronunciado por Deneuve podía haber sido escrito por Adorno: «La histérica, que deseaba lo maravilloso, es ahora relevada por la loca furiosamente activa, que de ningún modo espera el triunfo del infortunio.»

Pero esos imbéciles no eran el público al que se dirigía Deneuve, e incluso debajo del subtexto había un mensaje. Simbólicamente, si no psicológicamente, Deneuve y aquellos a los que se dirigía habían pasado ya la edad de tener hijos (en 1984 su hijo era una estrella de cine por derecho propio). Bajo el estandarte de Youth Garde ella y su generación significaban la libertad de entregarse a un deseo sexual sin trabas y sin la necesidad de hijos, un deseo que dejaba a las generaciones que venían detrás tímidas y paradas, paralizadas por el miedo o el hecho de tener una familia que proteger. Deneuve y sus camaradas eran libres para actuar sin consecuencias, para consumir directamente, por sí mismos.

Su anuncio televisivo no era el de un producto, sino la cosificación de un mercado, y de una idea. Para ser joven, decía Deneuve, uno debía ser viejo. Si «esto también pasará» es la única verdad absoluta que la especie humana ha producido, «esto también se puede convertir en su opuesto» es su corolario.

NUESTRO PROGRAMA

«Nuestro programa» contenía una contradicción más inmediata que reflejaba la desmedida ambición personal de Isou: la idea de que el verdadero motor de la revuelta moderna sería la voluntad del actor histórico para «obtener una carrera en términos de una situación y una forma de trabajo distintos de los que han sido planeados para él». Que la trascendencia de este dilema sea algo comúnmente conocido con el nombre de «Sueño Americano», puede que fuera algo irrelevante en la Europa de 1950, o incluso en la de 1968, y puede que aún sea irrelevante hoy en día. No lo era en cambio el que ningún otro deseo pudiera ser,

entonces o ahora, obtenido con dinero. En su esencia, el manifiesto de Isou no era una llamada a la revolución, sino un conflicto entre gobernantes y gobernados; si «la enfermedad de la sociedad» estaba formada por «esos millones de pre agentes», eso era un primer paso hacia la recuperación.

Rápidamente se tiró del nudo corredizo. Hubo una acción drástica: una incursión de unos treinta miembros del Frente Juvenil en el orfanato Auteuil, una institución católica famosa por su brutalidad, con el resultado de disturbios, violencia, y, para algunos, la cárcel. Pero esto fue poco más que una treta publicitaria. Pronto, de nuevo bajo la rúbrica de «Insurrección Juvenil» y con la aprobación de Isou, el letrista Marc, O refundiría el manifiesto de «Nuestro programa» en lo que Jean-Louis Brau, miembro en esa época del grupo de Isou, llamaría «un ridículo boyscoutismo»: exigencias de que a los estudiantes de cursos superiores se les permitiera: 1) saltarse las clases, 2) salir de la escuela más temprano y 3) recibir becas del gobierno para actividades creativas. Uno se imagina lo feliz que se habría sentido Isou teniendo un asiento en el comité de asignación de becas; incluso después del mayo del 68 proponía las mismas soluciones a la «cuestión juvenil», tesis por tesis, palabra por palabra. Tal como lo expresó mordazmente Brau al hablar de los días de mayo: «Los discípulos de "Insurrección juvenil" no iban a estar presentes cuando, finalmente, la juventud se levantara.»

LA PERFECTA

La perfecta simetría de las teorías de Isou aseguraba que este mundo nuevo sería autolimitativo. A pesar de toda la tensión dialéctica de *amplitude* y *ciselant*, era un mundo en el que el Mesías actuaba para ver cómo su revolución tomaba cuerpo en un espacio controlado. Pero las teorías no pueden mantenerse sólo en el papel, y la llamada de Isou a la subversión de todo lo subvertible y al derrocamiento de todo lo derrocable pronto llevaría a unas consecuencias que no había previsto y que no pudo detener.

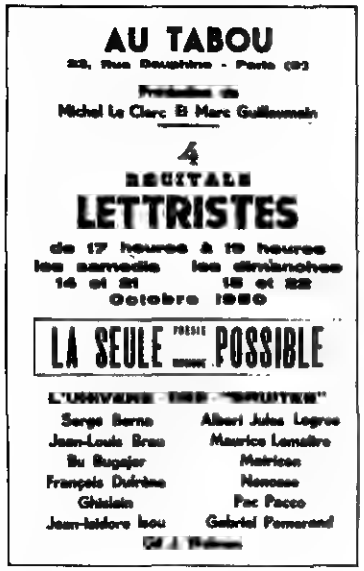
Comenzó por el principio. En 1950, Brau y su compañero letrista Gil J Wolman inventaron un nuevo tipo de poesía sonora, una verdadera poesía sonora de ningún modo vinculada a las palabras compuestas o a las letras flotantes: las «Instrumentations

verbales» de Brau y los «Grands soufflés» (Grandes soplos) o los «Megapnèumes» (Superhinchamientos) de Wolman. El desplazamiento de la *amplitude* a lo *ciselant* ha sido descrito como la transición de «un suspiro gigante», donde las artes «toman oxígeno, luz solar y otros nutrientes, que son transformados en una rica sangre vital», hasta una «enorme exhalación, la parte del suspiro que significa el consumo de todo el oxígeno utilizable, expulsando dióxido de carbono, los músculos llenos de ácidos lácticos y el cerebro fatigado»; ofreciendo al principio elaborados teoremas que postulaban la mecánica de la «muerte sintética», esto es lo que la poesía de Brau y Wolman pretendía llevar a cabo. Luego los dos saltaron por encima de las reglas de Isou e hicieron que pareciesen rebuscadas.

Tampoco volvieron el lenguaje a sus elementos constitutivos. Se remontaron a sus orígenes puramente físicos. Salieron de la historia, fueron más allá de la inevitable distancia que separa al ser humano consciente del mundo natural, más allá de la definición que hace Hegel de la alienación, de su definición de lo que significa ser humano. Conocían el pensamiento de Hegel; sabían también que Marx había dado la vuelta a la idea de la alienación de Hegel al socializarla, mostrando la alienación como la distancia que separa a los seres humanos del mundo que ellos mismos construyen, insistiendo en que el reconocimiento de esa distancia era el principio de la conciencia, y su rechazo el principio de la revuelta. En cuanto que estudiantes, probablemente Brau y Wolman estuvieran de acuerdo, pero desde su posición de poetas, la revuelta en cierto modo precede a la conciencia y la suplanta. Aparecieron pósters a partir de grabaciones posteriores, uno puede imaginarse la escena.

Isou, Lemaitre, Pomerand y el resto recitan sus letras revueltas. Las palabras están separadas de sus significados. La brecha entre la humanidad y su mundo inventado es simple, pero es una vieja historia y está incompleta: las palabras se hacen pedazos, pero las letras mantienen su forma. A continuación, Wolman, un muchacho de veintiún años con un bigote cuidadosamente recortado, se pone de pie sobre una mesa. Procede a crear explosiones prefonéticas que rechazan cualquier descripción léxica. Idiomas desconocidos fluyen de su boca..., no lenguajes, sino los órganos lingüísticos buscando aire y golpeando las mejillas y los dientes.

El sonido sale disparado de lo alto de la cabeza de Wolman. Ruidos horribles se extienden por la habitación. Se ha convertido en un *Homo erectus* primigenio a punto de descubrir el habla pero



que sigue siendo incapaz de reconocerla. Las aproximadamente dos docenas de personas que hay en el Tabou se inclinan hacia adelante: Wolman está creando una ausencia que ellos pueden percibir. La posibilidad de qùe la especie humana pudiese haber seguido adelante sin lenguaje es ineludible. Chasquidos, toses, gruñidos y lamentos rotos alcanzan un crescendo y se desmenuzan; cada ritmo naciente es derrotado. Ahora es el diafragma el que habla, luego la nariz, luego los intestinos. De pronto Wolman parece formar un significante, y el pánico invade su actuación. Al igual que un hombre intentando atrapar una mosca con la mano, lucha para asirse a sus fonemas, pero éstos se le escapan.

EN TÉRMINOS DE ISOU

En términos de Isou –no importa que esta poesía sugiriera que nada era cierto y todo era posible– tal experimentación «ultraletrista» era una exageración de estudiante de segundo curso, una enfermedad infantil: un intento a no tener en cuenta, escri-

Gil J Wolman, *Ion*, abril de 1952

bió Isou en palabras que Phil Spector había sabido valorar, de «golpear la pared del sonido». La mecánica de la invención no lo permitía; la descomposición consciente no podía ir tan lejos. Un paso más y sólo quedaría el vacío, un balbuceo que jamás podría encontrar su camino de vuelta al lenguaje, una llamada que no podía ser satisfecha más que por la locura o el vacío. Y, aun así, aunque el movimiento letrista no fuese algo fortuito –sus miembros podían ser multados, marginados o incluso expulsados por escapar a sus deberes–, el pluralismo estético seguía siendo efectivo. Apasionadamente y sin rencor, Isou, Lemaitre, Brau y Wolman debatieron la cuestión en algunos número de la publicación letrista *Ur*.

Podía mantenerse bajo control. Como espacio público, el Tabou era un secreto. La invasión de Notre-Dame por otra banda de letristas fue una historia muy distinta.

EL ASALTO A NOTRE-DAME

A las once de la mañana del 9 de abril de 1950, cuatro jóvenes –uno de ellos vestido de pies a cabeza de monje dominico– entraron en Notre-Dame de París. Era en plena misa de Pascua; en la catedral había diez mil personas procedentes de todo el mundo. «El falso dominico», como le denominó la prensa –Michael Mourre, de veintidós años– aprovechó una pausa que siguió al rezo del credo y subió al altar. Comenzó a leer un sermón escrito por uno de los conspiradores, Serge Berna, de veinticinco años.

Hoy día de Pascua del Año Santo
aquí
en la insigne iglesia de Notre-Dame de París
acuso
a la Iglesia católica universal de haber desviado letalmente nuestra fuerza vital hacia un cielo vacío
acuso
a la Iglesia católica de estafa
acuso
a la Iglesia católica de infectar el mundo con su moralidad fúnebre
de ser la llaga que se extiende en el cuerpo descompuesto de Occidente

En verdad os digo: Dios ha muerto
Vomitamos la agonizante insipidez de vuestras plegarias
pues vuestras plegarias han sido el humo pringoso de los campos de batalla de nuestra Europa.

Sumergíos pues en el trágico y exaltante desierto de un mundo
en el que Dios ha muerto
y labrad esta tierra con vuestras manos desnudas
con vuestras manos ORGULLOSAS
con vuestras manos sin plegarias

Hoy día de Pascua del Año Santo
Aquí en la insigne iglesia de Notre-Dame de Francia
proclamamos la muerte de Cristo-dios, para que el hombre pueda vivir por fin.

El cataclismo que siguió fue más allá de todo cuanto pudiesen haber esperado Mourre y sus seguidores, quienes al principio simplemente habían planeado soltar unos cuantos globos rojos. El organista, advertido de que podía tener lugar una irrupción de ese tipo, ahogó las palabras de Mourre justo después de que éste pronunciase las palabras mágicas: «Dios ha muerto.» El resto del discurso jamás llegó a pronunciarse: la guardia suiza de la catedral desenvainó sus sables, acometió contra los conspiradores e intentó matarlos. Los camaradas de Mourre subieron al altar para protegerle: a uno de ellos, Jean Rullier, de veinticinco años, le rajaron la cara de un sablazo. Los blasfemos escaparon —con el hábito veteado con la sangre de Rullier, Mourre alegremente bendijo a los fieles mientras se dirigía a la salida— y fueron capturados, o mejor dicho, rescatados, por la policía, ya que tras perseguirles hasta el Sena, la multitud a punto estuvo de lincharlos. Un cómplice aguardaba con un coche en marcha listo para emprender la huida, pero ante la visión de aquella multitud enardecida, no les esperó. Marc, O y Gabriel Pomerand, presentes en la catedral, lograron escabullirse y fueron directamente a Saint-Germain-des-Prés a divulgar la noticia.

EL CONTEXTO

El contexto de este suceso, que apareció en los periódicos de todo el mundo y hoy es algo olvidado, ya no parece tan obvio. En 1950 la religión se había asegurado un nuevo respeto, un nuevo silencio. La campaña para sacar a las mujeres de sus empleos y devolverlas a la cocina llevaba aparejada una campaña para que todo el mundo regresase a la iglesia. El papa Pío XII,

«¿Tres casos de enfermos mentales? ¿Tres patanes? ¿Tres héroes?»

Michel Mourre, en el centro, con los poetas letristas Ghislain de Marbaix, izquierda, y Serge Berna, bajo custodia policial tras el incidente de Notre Dame, *Combat*, 12 de abril de 1950

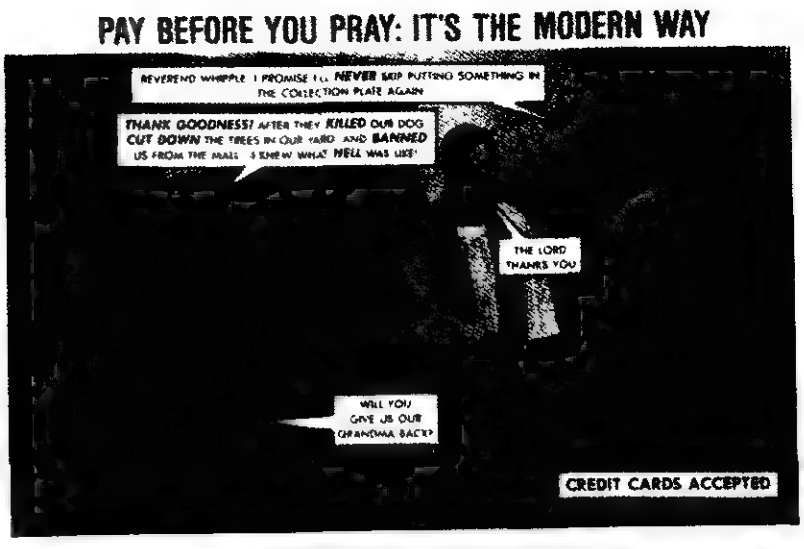
un antisemita cuyas simpatías por el fascismo apenas velaba ligeramente, no fue criticado ni siquiera por la prensa seglar, un trato nunca dispensado a Juan XXIII ni, si a eso vamos, a Juan Pablo II. La acción de los cuatro de Notre Dame sería considerada actualmente un desafuero; en su época fue algo equivalente a un asesinato.

Al día siguiente, el *New York Times* dedicaba sus cuatro primeras páginas, completas, a la Pascua-en-todo-el-mundo. Los artículos de cabecera se referían al desfile de la Quinta Avenida y a la homilía del Papa acerca del evangelio social; el incidente «adverso» de Notre-Dame recibió el mismo número de líneas que una noticia procedente del lluvioso Londres:

> A última hora de la mañana hubo un «Desfile de Pascua», estimulado por el ofrecimiento de uno de los periódicos populares de Londres de entregar un premio de cincuenta libras a la mujer mejor vestida vista en Central London. Estrellas de la radio, del teatro y del cine desafiaron el tiempo luciendo sus mejores galas.

En París, Notre-Dame aparecía en enormes titulares en las portadas de todos los periódicos. *L'Humanité*, el diario del Partido Comunista, lo denunció. En términos más liberales, el periódico sin filiación *Combat* hizo lo mismo: «Reconocemos el derecho de cada persona a creer o a no creer en Dios. Reconocemos también que la farsa es necesaria, y que, en ciertas circunstancias, incluso las bromas pesadas son defendibles. Pero...» Ateniéndose a su papel de fórum popular de la vanguardia, el periódico abrió sus páginas a un debate sobre el asunto: guiados por André Breton, una gran parte del París surrealista se manifestó en su defensa mediante cartas que aparecieron durante días.

El tono básico de estas misivas era extrañamente nostálgico. Lo que resultaba extraño era la nostalgia por un pasado que jamás había tenido lugar, pues no podía decirse que los grandes días hubiesen sido vividos, por una explosión que jamás se había producido. Los surrealistas reclamaron gozosamente su patrimonio sobre ese gran acontecimiento público, pero dentro de ese gozo había un vacío de vergüenza por haber esperado veinte años en los cafés y en los museos a que unos niños bastardos llevasen a la práctica su legado. «Resulta adecuado que el golpe se haya dado aquí, en el corazón del pulpo que todavía está estrangulando al universo –escribió Breton de los hechos de Notre-



Postal, años ochenta

Dame–. Fue aquí también donde, en nuestra juventud, yo y algunos de los hombres que son y han sido mis compañeros de viaje (Artaud, Crevel, Eluard, Prévert, Peret, Char y muchos otros) a veces soñamos en asestarlo.» En todos sus años ejerciendo de tribuno de la revuelta, ¿había Breton cedido alguna vez tanto territorio surrealista, había concedido alguna vez que, comparado con un hecho, incluso con uno falso, un sueño era sólo un sueño? Mourre «pasó a la acción», escribió Char, como si la cristalización en Mourre del espíritu surrealista, si es que en verdad se trataba de eso, revelase de pronto que los años que Char había pasado luchando en la Resistencia eran un mero sucedáneo contemplativo de la confrontación con la vida real. Pidiendo disculpas, esos malos padres aparecían para reconocer a sus hijos, pero los hijos no reconocían a los padres.

De los cuatro *«illuminati» (Combat)*, sólo Mourre fue detenido: el arzobispo le acusó de hacerse pasar por un sacerdote. Enviado a reconocimiento psiquiátrico, Mourre consiguió que *Combat* cambiara de línea editorial cuando el alienista escogido por el tribunal, un tal doctor Robert Micoud, resumió la personalidad de Mourre con las expresiones: «idealismo frenético»; «desprecio por la percepción externa»; «cogito prerreflexivo»; «reflejos ocular-cardíacos indiferentes»; «ortosexualidad (vergonzosamente admitida)»; «capacidad para ir directo al corazón de una

doctrina» y «para viajar en un instante a través de varias épocas»; «irritación ante la sugerencia de que el Ser puede haber precedido a la Existencia»; «ideas fugaces»; «ataques sorpresa mediante lanzamientos en paracaídas e interminables profusiones de neologismos», y «una lógica exageradamente sesgada y paranoica, en la que hay más intolerancia rigurosa que rigor intolerante».

Se trataba, sin duda, de una obra maestra de la crítica literaria francesa. Clínicamente era también un diagnóstico exacto, pero al mezclar la política con su diagnóstico, el doctor Micoud encendió la mecha de una nueva polémica. Puede que ya no causara más problemas en las catedrales, informó el psiquiatra, pero si no se le confinaba en un sanatorio significaría una amenaza definitiva a la «tranquilidad pública en los distritos de la clase media».

El doctor Micoud había ido demasiado lejos, un segundo escándalo ahogó al primero, y después de permanecer once días bajo custodia, Mourre fue puesto en libertad. Tres meses más tarde escribió *Malgré le blasphème* (En inglés, *In Spite of Blasphemy*, en castellano *A pesar de la blasfemia*), un libro tan aceptable para la Iglesia que el arzobispo, el mismísimo hombre cuya misa Mourre había interrumpido, recomendó que todas las bibliotecas de las iglesias lo comprasen. Tras haber escrito las biografías de Charles Maurras (1868-1952), el carismático líder de la facción Acción Francesa, monárquica y protofascista, y de Felicité de Lamennais, adalid de la libertad religiosa en el siglo XIX, Mourre se convirtió en un escritor a sueldo enciclopédico y eclesiástico; murió, respetable y olvidado, en 1977. El incidente de Notre-Dame, observó un corresponsal de *Combat* en pleno furor, era, a falta de otra cosa, «un buen principio para una carrera literaria».

A PESAR

A pesar de la blasfemia queda como un extraordinario documento. En él escribió Mourre:

> ¿Por qué no hemos sido capaces de adaptarnos al mundo? Armados con sus detectores de complejos, los psiquiatras siempre podían etiquetar nuestra actitud de antisocial. Era muy extraño, sin embargo, que hubiera tantos antisociales y paranoicos, muy extraño que una epidemia de enfermedades mentales se hubiera apoderado de pronto de la juventud francesa. En este mundo, donde habíamos estado buscando la vida, habíamos encontrado sólo destrucción. Podíamos haber soñado, tal como hice yo, en los viejos días de prosperidad, o intentado hacer un peregrinaje hacia las antiguas instituciones que antaño extendieron sus bendiciones sobre la superficie de la tierra; pero todo cuanto pudimos encontrar fueron estructuras vacías y sin alma, agrietadas, desmoronadas y declaradas en ruina. Fantasmas de esplendor, recuerdos de vitalidad, y a pesar de nosotros mismos tuvimos que entregarnos a un gusto romántico por las ruinas y la gloria pasada.
>
> Nos *obligaríamos* a mantenernos serenos ante la mención de nuestros viejos sueños, a aceptar las ruinas y a ser felices en ellas, y a convertirnos nosotros mismos en ruinas conscientes y pagadas de sí mismas. Habíamos alcanzado el punto en el que sistemáticamente nos salíamos de nuestro camino para encontrar la fealdad, la maldad y el error en todo. Pero para la mayoría de nosotros, esto era, sin la menor duda, poco más que una bravata desesperada, una máscara que ocultaba nuestra decepción al no haber encontrado la verdad, la belleza y el bien.

Dentro de la tradición que se extiende desde las *Confesiones* de san Agustín hasta los sermones de Little Richard («¡Yo he sido drogadicto! ¡Yo he sido homosexual! ¡Yo he cantado para el diablo!»), el testimonio nihilista de Mourre sólo significaba que cuanto peores son los pecados, mayor es la piedad definitiva, o, tal como lo expresaría Raoul Vaneigem: «Mearse en el altar es todavía un modo de rendirle homenaje a la Iglesia.» Siempre, explicaba Mourre, había buscado lo que Dios había prometido: una verdad total, un absoluto. El marxismo, el existencialismo y compañía no eran más que versiones desecadas de la promesa de Dios: puesto que sin Dios el hombre no es nada, ellos eran, al igual que otros humanismos, solipsismos megalómanos. Puesto que la promesa de Dios jamás le había abandonado, decía Mourre, se consideraba incapaz de superar tanto las abstracciones de la filosofía como las rutinas de la vida cotidiana: «Era a Dios a quien yo tenía que matar objetivamente a fin de ser libre.» Al anunciar la muerte de Dios, Mourre tenía la impresión de que la muerte recaía sobre él mismo; era un golpe que le hacía tambalearse y que sentía como un ósculo: el beso de Cristo al Gran Inquisidor. El círculo se cerraba; Mourre había escrito «la historia de un fracaso», y ahora éste había aca-

bado. No debe extrañarnos que el arzobispado estuviera contento.

Desde el primer día, los periódicos le sacaron todo el partido posible a la ironía de que tiempo atrás «el falso dominico» hubiera estudiado para sacerdote. Pero no sabían de la misa la mitad. Había sido el camino de un explorador; en él uno podía viajar en un instante a través de varias épocas. Leer hoy *A pesar de la blasfemia* es comenzar en el París de los años cuarenta, luego encontrarte a mediados de los años sesenta, donde todas las cuestiones quedaban abiertas, luego a principios de los setenta, cuando tantas personas que en un tiempo no dejaban de hacerse preguntas se entregaron desesperadamente a alguna respuesta. Es sentirte transportado al Londres de 1976, donde el «Nos convertiremos en ruinas» de Mourre bien podría haber sido un eslogan de los que se veían en las chaquetas punks si la gramática no hubiese sido demasiado estrafalaria y la proclama de los Sex Pistols ideada por Jamie Reid, «CREE EN LAS RUINAS», no hubiese estado ya en ellas; luego retroceder hasta mayo del 68, cuando «PRONTO SERÁN RUINAS PINTORESCAS», pintado con spray en el bulevar St. Michael era un grafiti que anunciaba a los turistas que la revolución prometida jamás nacería; y finalmente cruzar el bulevar St. Germain hasta la rue de Four, y entrar en el café llamado Moineau's, a principios de los cincuenta, cuando unas cuantas personas que se autodenominaban Internacional Letrista decidieron mantener la promesa que Mourre había hecho y roto. En efecto, había otra tradición de lo absoluto moviéndose paralelamente a la del pecado y la redención: el largo linaje de hechizos fatales, la tradición de buscar la fealdad, la maldad y el error en todo, la leyenda de un intento de volver del revés la máscara de la decepción ante la ausencia de verdad, belleza y bien y convertirla en un rostro verdadero. Al igual que con la música de los Sex Pistols, el ruido de los dadaístas, y las profecías de los grupos que se formaron alrededor de Guy Debord, el camino que Michael Mourre tomó hasta Notre-Dame es, en sí mismo, una versión de la historia que estoy contando, del mismo modo que el suceso que protagonizó ya había sido esbozado en las versiones que le precedieron, y sería grabado en las que le sucedieron. En los años que le llevaron al suceso de Notre-Dame, Mourre puso en escena la historia secreta de una época aún por venir, una época que jamás conocería su nombre.

Había nacido en 1928, en el seno de una familia burguesa de las afueras de París; socialista, casi rojo, pero cincelado en la duda. Su padre era arquitecto municipal, y para sus encargos dependía de los contactos políticos. Ningún Mourre, le dijo orgulloso a su único hijo, había sido bautizado en cien años, y Michel no entró en una iglesia hasta que no cumplió los dieciséis. El héroe oficial de la familia era su bisabuelo paterno, quien había formado parte de la Comuna de París. Pero cuando el padre de Michel estaba fuera de casa, la abuela materna de éste le susurraba al niño historias de otro antepasado: un aristócrata, creía ella, que acabó en la guillotina, mártir de la avidez de sangre de Robespierre y Saint-Just.

La política era el tema predominante en la cena; todo eran fanfarronadas y sarcasmos. Entretanto, la madre de Michel permanecía en silencio. Estaba loca. Durante unas vacaciones en Bretaña, cuando Michel tenía ocho años, su madre le llevó hasta un angosto puente de madera que colgaba sobre una profunda garganta y le dijo que iba a lanzarse y estrellarse contra las rocas que había abajo. Si Michel la amaba debería seguirla: «¡Castigaremos a todos ésos!» De nuevo en París, a la mujer le dio por echar el tarot, por las sesiones de espiritismo, por la escritura automática: surrealismo de barrio.

Cuando murió en 1940, tras una larga y desgraciada agonía provocada por el cáncer, el padre de Michel prácticamente la había abandonado por su amante. Cuando los nazis se aproximaban a París, el padre dispuso su huida hacia el sur, convencido de que siendo socialista le fusilarían. Llevó a Michel al desván y allí quemó veintidós años de periódicos, manifiestos y talismanes de izquierdas: sus fotos de Léon Blum, primer ministro de Francia por el Frente Popular en 1936-1937, de la Pasionaria, heroína comunista de la derrotada República española. Lo hizo, explicó, para proteger a la familia –a Michel y a su abuela, a quienes abandonó.

Por lo que a Michel respectaba, su padre estaba ya tan muerto como su madre. Era un hipócrita. Antes de la guerra, cuando iba a los mítines del Frente Popular, aparcaba su coche bien lejos, para llegar a pie «como el resto de los obreros»; siguiendo la línea del Partido Comunista, según la cual, con el pacto Hitler-Stalin en vigor, «el Nacional Socialismo todavía era

Socialismo», pronto regresó al París nazi. Se casó con su amante; Michel se negó a vivir con ellos. Pasó toda la pubertad sin padres, bajo los cuidados de su desventurada abuela. Algunas veces era enviado con su tío de Alsacia, quien disfrutaba con la conquista nazi. ¿Por qué no? Los alemanes daban buenos conciertos en los parques. Eran educados. La vida proseguía.

DESDE SU INICIO

Desde su inicio mismo, *A pesar de la blasfemia* está lleno de verdadera virulencia: en todo él la afirmación más común parece ser «yo odio». El libro no ofrecía ninguna disculpa a las devociones del período de posguerra: «[Era] un hombre débil –escribió Mourre de su padre–, que no podía comprender la necesidad de la aventura heroica o el ansia de poder..., se negaba a admitir que el fascismo era el precio que tenía que pagar por la democracia, por las mentiras de demócratas como él.» La Pasionaria, una estalinista, habría estado de acuerdo, pero para el padre de Michel, cuya política era tanto sentimental como de conveniencia, la Pasionaria era una inocente. En opinión de Mourre, volviendo la vista hacia el incidente de Notre-Dame, o incluso hacia el Michel adolescente, quizá previendo su futuro en el que se sumiría en el olvido, nadie era inocente. Mientras Michel y su abuela intentaban por todos los medios subir a bordo de un tren que les sacara de París, mientras eran repelidos por la multitud, el chico veía a las mismas personas que había visto en las manifestaciones del Frente Popular de su padre, y se quedó asqueado.

> Creo que el recuerdo de esos hombres y mujeres aterrorizados que rodeaban la Gare de Lyon aquel 11 de junio de 1940, esa masa sin alma, sin coraje, sin esperanza porque carecía de líder, evitará que vuelva a creer nunca más en los cuentos de hadas de la democracia. En mi corazón infantil de entonces tuvo lugar una especie de revelación, a través de la cual reconocí la necesidad de un orden y las ventajas de la autoridad. ¡El dios que mi padre había querido que yo adorase lloraba por un billete de tren! El pueblo, el dios-pueblo, se moría de miedo porque carecía de líder y maldecía la libertad que le había llevado a la ruina.

Tal retórica podía haber sido aceptable después de mayo de 1958, después de que De Gaulle tomara el poder en medio del caos surgido de la Cuarta República. En 1950 era obsceno.

MALTRATADO

Maltratado en la escuela por sus ropas harapientas y apaleado por su anticlericalismo heredado, Michel resistía. Y, aun así, no tenía adónde ir..., de modo que ya a principios de 1944 se encontró atrapado en el ambiente de los adolescentes colaboracionistas. El fascismo, «una aventura asombrosa», escribió Mourre, era una causa noble y estimulante. La aventura asombrosa consistía principalmente en rescatar a las víctimas de los ataques aliados en las afueras de París, pero los líderes del grupo de Michel llevaban atractivos uniformes y revólveres de verdad. En retrospectiva, afirmaba que de igual modo podía haberse unido a la Resistencia. Pero aquello era más seguro.

La liberación de agosto de 1944 fue para Michel como una broma. Todo y nada había cambiado. Una forma de cobardía era sustituida por otra. Encarcelado por colaboracionista, Michel asistió a su primera misa: cualquier cosa era mejor que el aburrimiento de la celda. Oyó un mensaje que no comprendió; resultaba vagamente prometedor. Una vez en libertad, fue arrestado dos veces más en 1945; finalmente los cargos fueron retirados. «¿A quién había traicionado? –dijo Mourre–. ¿A mi país? Imposible. Jamás había pertenecido a él.»

EXPULSADO

Expulsado de la escuela por sus presuntos delitos, aquel Michel de dieciséis años encontró un empleo como funcionario del gobierno. Se le exigía estar sentado en su silla durante ocho horas y trabajar una; mataba el tiempo leyendo los periódicos. En Lyon, Charles Maurras era juzgado por traición.

Maurras fundó Acción Francesa a consecuencia del caso Dreyfus. En 1894, el funcionario francés Alfred Dreyfus, judío,

fue acusado de traición y enviado a la Isla del Diablo; gracias en parte al polémico «J'accuse» de Émile Zola, se demostró que los documentos sobre los que se había basado la condena eran falsos, y en 1906 Dreyfus fue exculpado. La controversia dividió al país, sacó a relucir el antisemitismo y la corrupción oficial de Francia; para muchos la privó de todo poder jerárquico de legitimidad. El escándalo hizo que miles de intelectuales tomaran partido no por su país, sino por valores libres de cualquier patrimonio nacionalista; preparó el terreno a la revuelta surrealista. Para Maurras, todo aquello probaba una cosa: la cultura francesa era decadente, débil y estéril. Y sacó esta conclusión no porque Dreyfus hubiera sido expulsado de la sociedad francesa, sino porque había sido aceptado nuevamente en ella; llevando la insignia de la Legión de Honor, el judío traidor caminaba por la calle como un hombre honrado. Francia ya no existía; Maurras volvería a crearla.

En periódicos y panfletos marginales, Maurras hizo campaña en favor del retorno de la monarquía, y al mismo tiempo hizo un llamamiento a la vuelta del clasicismo y al fin del arte moderno. Contra la ambigüedad y el relativismo modernista exigía la pureza de los griegos; descubrió un vínculo «mediterráneo» entre los fundadores de la civilización occidental y sus descendientes ahora perdidos y desperdigados: todos aquellos que pudieran leerle y comprenderle. Era un movimiento marginal en las décadas de los años diez, veinte y treinta, pero violento, aferrándose a cada derrota como promesa de una victoria final; paso a paso, Acción Francesa puso los cimientos de la aceptación del nazismo por parte de los franceses. Conquistada por Hitler, Dinamarca intentó proteger a sus judíos; Francia los vomitó.

Con Hitler muerto y los nazis juzgados en Nuremberg, Michel fue atraído menos por las doctrinas de Maurras que seducido por el tono de su voz. En el banquillo de los acusados, el anciano se puso en pie y denunció a sus acusadores. Sordo y ya condenado, habló durante horas; no se dejó nada en el tintero. Reclamaba una Francia de más fuste, una «Francia verdadera». Pidió a la juventud francesa que le siguiese... para vengarle. Maurras «dirigió los primeros rayos de orden y disciplina esencial hacia mi anarquía de espíritu —escribió Mourre—. Ya no estaba solo. Durante varios meses fui tan feliz como un huérfano que de pronto se encuentra con que tiene padre y madre.» Al enfrentarse al juicio de la historia, Maurras era una reliquia. Para Michel era la primera promesa de juventud: nada de transigencias, sino una lucha contra todos.

Michel se embarcó en su primera obsesión. Volviendo la mirada al pasado buscó en las librerías los folletos prohibidos de Maurras; y en un gran golpe de suerte encontró una serie de veinticinco. Con Francia entregada a un materialismo sin alma, a la mentalidad de superviviente de la comida racionada y a la búsqueda enfebrecida y absurda de artilugios y comodidades, la ahora ilegal AF era el nuevo movimiento clandestino, la nueva resistencia; Michel la buscó. Asistiendo a reuniones secretas en la posguerra de los años cuarenta, Michel y otros acólitos intentaron revivir la heroica preguerra de los años treinta.

En un mitin monárquico, Michel conoció a «Jacques», el joven que se convertiría en su mejor amigo. Para Jacques, el fascismo era simplemente la parte menos corrupta del totalmente corrupto mundo moderno; vivía por la verdadera salvación, por una Iglesia Militante que no temiese al poste y a la hoguera, por los prodigios de una época cercana al cielo, ajeno al racionalismo que había bajado la vida a la tierra. Introdujo a Michel en la idea de fe: la meta era la renuncia y la chispa era la autoridad, pero en Francia no había autoridad. La guerra civil española, le dijo Jacques a Michel, era la primera cruzada en setecientos años, y Francia le daba la espalda. El padre de Michel había quemado su foto de la Pasionaria; no importaba cuál fuese la tortura, Michel sabía que Jacques jamás renegaría de Franco.

Los dos establecieron lazos con el ultraderechista, aunque legal, Partido Republicano de la Libertad. Arrojados a la compañía de luchadores desmovilizados de la Francia Libre, antiguos partisanos de la Resistencia, personas que se autoproclamaban nietzscheanas, aspirantes a poetas, delincuentes de poca monta, obreros sin empleo, nazis franceses, homosexuales y lunáticos declarados, toda la pequeñoburguesía lumpen de la Francia de posguerra, Michel y Jacques se convirtieron en matones del PRL. Al igual que casi todos los demás, fueron reclutados en los cafés del Barrio Latino, al igual que, tres décadas más tarde, los militantes del neonazi Frente Nacional reclutarían a punks y skinheads en los pubs ingleses. Con la promesa de viajes, comidas gratis y diversión, la banda irrumpía en los mítines de la oposición y servía de cuerpo de guardia del PRL. Aprendieron técnicas de emboscada; cuando los izquierdistas llegaban a sus propios cafés, Michel y sus camaradas se levantaban de las mesas y

les apaleaban. Lo que ellos intentaban eliminar, explicaría Mourre, era la monotonía de la paz.

Michel fue enviado por toda Francia para convertir a los obreros esclavizados por la ideología marxista..., esclavizados, decían a su vez los marxistas, por el tipo de hombres de negocios que se presentaban como candidatos del PRL. Al escuchar a los trabajadores, Michel comprendió una cosa: fueran cuales fueren sus amos, él jamás podría liberarles. En ese aspecto, el PRL no iba a ninguna parte; uno a uno, los camaradas más sobresalientes de Michel regresaban a la Iglesia. Se dirigió a un cura y recibió instrucción religiosa; el 14 de agosto de 1946 fue bautizado.

Nada sucedió. Buscaba un rayo de luz y se ganó el derecho a encender una vela. De nuevo en París, él y Jacques decidieron fundar su propia revista fascista; hacía falta un permiso del gobierno, y como tal cosa no parecía inminente, hicieron causa común con un moribundo panfleto monárquico. Michel estaba lleno de dudas; dejó de asistir a misa. No hizo hincapié en el rigor intransigente sino en la intransigencia rigurosa, y decidió que si la lujuria era la imperfección humana, el Pecado Original, entonces, para cualquier hijo de Dios, incluso el matrimonio era asqueroso. A fin de mantener su propia revista, él y Jacques organizaron conferencias en la Rive Gauche; al redactar un tratado sobre Sócrates, se encontró con que citaba a Nietzsche, cayó en los brazos de Zaratustra, y se topó de cara con «la temible y condenada blasfemia: "Dios ha muerto"».

Actualmente llamamos crisis de identidad a un momento así; en aquellos días la psicología se sometía a la política. Para Michel era una crisis social, histórico-mundial. Poseía la capacidad de ir directo al corazón de una doctrina, de viajar en un instante a través de las épocas. Comprendía que el Pecado Original era el principio de la voluntad; al igual que la maldición de Dios era la bendición del hombre. Dios ofrecía al hombre la salvación junto con un Amo, pero al tiempo que significaba condenación, el Pecado Original hacía que cada hombre fuera su propio amo, amo del reino del «no». Los desvaríos de Michel comenzaron a preocupar a los responsables de la revista monárquica; acusaron a sus editores de fanatismo. Mourre escribió:

> Sosteníamos que el mundo moderno padecía una palpitante necesidad de locos y fanáticos, hombres que se sacrificaran enteramente por una fe, una creencia o una pasión. Enfrentados con un Oriente transformado por el comunismo y la fe comunista, y

> animado por una nueva confianza, nuestro ajado Occidente estaba temeroso de perder las riquezas materiales y morales que ni siquiera había tenido el valor de defender. Para contrarrestar la fe comunista en la tierra y la ambiciones comunistas de apropiarse del mundo, era necesario oponerle una fe absoluta en la Eternidad, crear fanáticos de la Eternidad y probar que la manía por la Eternidad aún no estaba muerta entre la gente de Occidente.

Estaban perdiendo el control; el reino del no se convertía en el reino del sí. Michel se deleitaba con las terribles libertades del Pecado Original; Jacques terminó obsesionado con Don Quijote. Juntos atacaban los cafés y hablaban en tono violento acerca de la grandeza de la locura, la locura de la grandeza, el pozo sin fondo del sexo, el pozo sin sexo del fondo, el esplendor de los santos mártires, las maravillas de la Inquisición. *¡Imaginad! ¡Una vez, sólo a unos metros de donde estamos ahora, hombres y mujeres fueron quemados vivos por la gloria de Dios! ¡Amigos míos, la elección es vuestra!*

Era en 1947. Los jóvenes de los cafés sonreían y les daban la espalda. Los veías de todos los colores en la Rive Gauche. Para Michel todo quedó claro: «No era un cambio en el sistema social lo que necesitaba, sino un cambio en la propia vida interior.» Decidió hacerse monje.

En un discurso pronunciado la semana pasada ante la asamblea general de la Iglesia de Escocia, Thatcher citó las escrituras para demostrar que lo que dijo era un mandato bíblico al «trabajo y utilización de nuestros talentos para crear riqueza».

Ilustrando su creencia de que el ejercicio de la «responsabilidad individual» es más beneficioso para la sociedad que la acción colectiva del Estado del bienestar, Thatcher observó que la decisión de Jesucristo de morir por los pecados de los demás fue una cuestión de elección personal.

San Francisco Chronicle, 26 de mayo de 1988

Al no tener aún la edad, Michel fue a ver a su padre para pedirle autorización; aliviado de que su hijo no fuera a enrolarse en el ejército, se la concedió. Michel visitó a un monje dominico

para manifestarle sus deseos de entregar su existencia mundana a la orden; abrumado por una sensación de indignidad, huyó. En última instancia, por consejo de su padre –asombrosamente, el viejo enemigo de la Iglesia estaba a punto de convertirse– Michel se encaminó hacia el monasterio dominico de Saint-Maximin, en Toulouse. Ahí se le ocurrió una extraordinaria fantasía: algún día, muy pronto, le daría la primera comunión a su padre. Y luego seguiría adelante, como heraldo de un gran renacimiento, transformando «todo el mundo en una vasta iglesia», permaneciendo para siempre insatisfecho hasta que Dios fuese «adorado y glorificado a cada minuto en la vida de todos los hombres». A las dos semanas, Michel estaba de nuevo en París; el día de Navidad de 1947 se alistaba en el ejército por un período de tres años.

Fue enviado a Alemania con las fuerzas de ocupación. Trabajaba en las oficinas, algo tan ridículo como su primer empleo en el gobierno. Aprendió a menospreciar a los alemanes, gentes que antaño creyera aptas para dirigir el mundo pero ahora tan cobardes que se comían la mugre francesa por un vaso de champaña barato. Dominaba el arte de dar gato por liebre. Sentado en su despacho, aburrido y lleno de odio, engordaba y soñaba con París. Dos años y medio sin nada que hacer.

La miseria trajo la enfermedad, que apareció en forma de dolencia cardíaca. En enero de 1949 Michel recibió permiso indefinido y una pensión por incapacidad pendiente de su licencia definitiva. Fue directo a la Rive Gauche a ver a Jacques, pero éste estaba en Niza, hundido en la decadencia y la lujuria; solo, Michel se sintió asqueado de la degeneración de Saint-Germain des Prés. Allí donde mirase veía pederastas y prostitutas. Una vez más viajó hasta Saint Maximin, esta vez para quedarse. En junio recibió su hábito e inició su noviciado.

LA VIDA

«La vida –escribió Mourre– ya no era "histórica". Al principio me asombraba el desprecio que los dominicos de Saint Maximin mostraban por la historia. Ésta ya no contaba para ellos; no tenía más secretos que revelar. *Todo* era ya cosa del ayer, un hecho consumado, pues el sentido último de la historia había sido

revelado dos mil años antes, cuando el triunfo final de Cristo quedó asegurado. Los sufrimientos históricos de nuestro tiempo nunca penetraban los muros de los claustros.» Para Michel, el regalo de nada-nuevo bajo el-sol era la libertad absoluta, la libertad de sí mismo.

El mundo retrocedía hacia un pasado impenetrable, un presente interminable, un futuro ordenado de antemano. Despreciando todos los vicios, abandonando todas las posesiones, Michel alcanzó la paz mental. La disciplina estaba en todas partes; se sentía impregnado de amor. En los prodigios de la obediencia y la camaradería, comenzó a saborear la eternidad.

La comida era generalmente buena. La vida se convirtió en una lucha entre grandes esperanzas y pequeñas faltas; Michel luchaba contra sus deseos. El noviciado los sacaba a la luz.

Los padres de la orden vivían en perfecta armonía; Michel y sus camaradas tenían que crearla. Ésa era la prueba a la que se les sometía. En unas sesiones brutales, cada gesto, cada palabra, eran minuciosamente escudriñados. La vida se descomponía en instantes diminutos; como si estuviese regida por un gran imán, cada uno se retiraba a un estándar de piedad que ningún hombre era capaz de igualar.

> El monje se ponía en pie y se acusaba de sus faltas. Luego ejecutaba otra *venia* [humillación] y permanecía echado en el suelo mientras uno a uno los otros monjes se ponían en pie y acusaban al penitente: «¡Acuso al hermano G. de no haber adoptado una expresión de modestia mientras caminaba, de mirar a las personas con que se encuentra con demasiada vivacidad!»... O: «¡Acuso al hermano B. de hablarle al hermano F., que le estaba haciendo la tonsura, y de mostrar demasiada preocupación en ese aspecto!»... O: «¡Acuso al hermano A. de mostrar demasiado placer al acusarse y de llevar a cabo los gestos de humildad de una manera ostentosa!»

Para atenerse a cada nuevo voto hacía falta un chivo expiatorio; todos se convertían en uno. Michel encontró su cabeza de turco; otro novicio la encontró en él. Michel caminaba con cuidado por miedo a lo que pudiesen pensar de sus movimientos. No había nada nuevo bajo el sol, pero el mundo comenzaba de nuevo a cada instante, y podía acabar allí. El mundo de la libertad, decidió Michel, era un mundo de terrorismo.

Como siempre, buscó una huida. Fue a ver al rector del mo-

nasterio y le habló sin tapujos. *Padre, no puedo seguir aquí, encerrado en estas cuatro paredes..., ¡hay un mundo que ganar! ¡Debemos ir al mundo a rezar, debemos rezar como los viejos dominicos, en las calles, en los umbrales de las casas, en los cafés... en los clubs nocturnos!* Los demás eran patanes de pueblo y vírgenes de ciudad; Michel lo había visto todo. Se sentía libre, listo para la acción. Pero las reglas de Saint-Maximin insistían en que ya estaba actuando, con cada fruncimiento de labio, al levantar una mano... y que sus actos estaban por debajo de lo que se esperaba de él. Atado a la eternidad, Michel no era nadie. Y si a eso vamos, no era libre..., no estaba libre de sí mismo. Un día, en las vísperas del domingo, en compañía de las monjas de Saint-Maximin, se arrodilló, contempló la Pasión fijamente, oyó rezar a las mujeres, tuvo una erección. Nadie se dio cuenta, Michel no lo confesó en las sesiones de autocrítica, de modo que ese hecho le amargaba. Intentó canalizar su lujuria por las mujeres con lo que había sido su primer objeto de lujuria: los libros.

Había pocos. La biblioteca de los novicios estaba sometida a un control estricto. Saint-Maximin era una institución tomista, pura entre las puras; lo que era aceptable entre los dominicos de París era herejía en Toulouse. De entre todos los autores de la cristiandad, sólo se podía leer a santo Tomás de Aquino, san Juan de la Cruz, Catalina de Siena, santa Teresa de Ávila, y «al bendito Suso». Michel los leyó a todos, y es indudable que topó con lo que, hoy, son las palabras más famosas de Suso.

HEINRICH SUSO

Heinrich Suso (1300?-1366) es descrito por varias fuentes como discípulo del gran místico alemán Meister Eckhart, y, dadas las acusaciones de herejía que sufrió este último, como un disidente de sus doctrinas. Las obras de Suso fueron dos: *Das Büchlein der Wahrheit* (El pequeño libro de la verdad) y *Das Büchlein der Ewigen Weisheit* (El pequeño libro de la sabiduría eterna).

Fue flagelante durante veintidós años; luego Dios le dijo que arrojara su látigo, eliminara las piedras de sus zapatos y desatase los cilicios que le laceraban la carne. Durante diecisiete años

vagó por la provincia alemana de Suabia como predicador sin hogar, pidiendo limosna y comiendo basura. Estaba en el reino de la clandestinidad mística: la Hermandad del Espíritu Libre.

La Iglesia administraba Europa a través del monopolio que ejercía sobre el sentido de la vida. El sentido de la vida se encontraba en los misterios cristianos, que se movían entre los dos polos del Pecado Original, el hecho de su innata depravación, y la Resurrección, la promesa de salvación. Ambos eran principios de autoridad, puesto que su verdadero significado era que nadie era dueño de su propio destino. Al contener siempre semillas de antinomianismo,[1] el misticismo minaba inevitablemente la autoridad, pero debido a que la hegemonía de la Iglesia descansaba en el misterio, el misticismo no podía ser del todo prohibido. La voluntad común de llegar a Dios era demasiado fuerte, y la Iglesia era un ente político antes que otra cosa. El misticismo era permitido hasta cierto punto, y ese punto era precisamente el margen en el que podía mantenerse la autoridad absoluta de la Iglesia sobre la comprensión del sentido de la vida por parte del individuo. En esto residía la epifanía: por un instante era posible alcanzar la unión con Dios en la tierra. En ese minimilagro, que podía no durar demasiado, se vislumbraba la realidad de la salvación; se regresaba con un relato de la verdad que, según la Iglesia, sólo podía reforzar su afirmación de estar más allá de la historia. De este modo la Iglesia sancionaba las hermandades de franciscanos y dominicos; en imitación de Jesús, los hermanos se ponían en camino en el siglo XII para vivir en la pobreza, abjurar de los hábitos vistosos y vestir atuendos de colores apagados y con capucha, sentir hambre y sed, renunciar, si era preciso, a dormir bajo techo, practicar la mortificación de la carne: construir el desierto en el que cada hombre pudiera hallar la tentación y superarla. Con gran autoridad sobre el populacho al que predicaban, éste era el sentido de la vida convertido en actos. Era una representación, una dramatización de la promesa de Dios de permitir intercambiar la miseria de la existencia humana por la perfección del cielo a aquellos que fuesen lo bastante valiosos.

Los miembros de la Hermandad del Espíritu Libre fueron los primeros «falsos dominicos». Mientras cruzaban las diversas ciudades de Europa, su atuendo era el mismo que el de los domini-

1. El antinomianismo mantiene que los cristianos no están sujetos a la ley moral debido a la virtud de la gracia, y que la fe sola asegura la salvación. *(N. del T.)*

cos, a excepción de sutiles variaciones que servían para alertar a quienes conocían los signos: parches de colores en las capuchas de sus hábitos, un tajo en la parte posterior de su túnica. Al igual que los verdaderos dominicos, pedían limosna, pero ahí donde los dominicos no trabajaban porque perseguían las privaciones, los adeptos del Espíritu Libre rehusaban trabajar porque se colocaban por encima del trabajo, convencidos de que el disfrute de todos los lujos era suyo por derecho propio. Los dominicos afirmaban la naturaleza vil que compartían con toda la humanidad al encarnar la consecuencia del pecado, que era el sufrimiento; al mismo tiempo afirmaban que la humanidad podía ser liberada de su naturaleza y transformada en una raza de ángeles. Los adeptos del Espíritu Libre buscaban el paraíso con la idea de que sólo a través de esa afirmación del pecado era posible negarlo.

El adepto del Espíritu Libre no encarnaba el pecado. Él –o ella, ya que el poder espiritual para llevar a cabo el culto completo estaba dentro del alcance tanto de las mujeres como de los hombres– encarnaba a Dios. Dios no podía pecar; Dios era perfecto; Dios había creado al hombre y a la mujer; por tanto el hombre y la mujer eran perfectos. Lo que parecía ser el libre albedrío –la práctica del pecado– era el albedrío de Dios. Buscando en la Biblia las claves que Dios había dejado a aquellos capaces de reconocerlas («Amo a quienes poseen un espíritu libre», dijo Jesús), los hermanos y hermanas retornaron a los bosques panteístas de la Europa precristiana: «Sea lo que fuese, es Dios.» La única cuestión era reconocerlo, el único paraíso era vivirlo, la única tarea, contarlo. De este modo el Espíritu Libre se puso en camino por toda la cristiandad para liberar a la humanidad del Anticristo: la Iglesia. Ciertamente, el mundo iba a ser destruido, pero a partir de ese fuego el Espíritu Libre y aquellos que comprendieran su mensaje darían un paso hacia una vida nueva.

Se trataría de una existencia de eterno placer; bajo tortura administrada por los inquisidores del Papa, el Espíritu Libre renunció a su sabiduría. Tal como lo recoge Norman Cohn en *En pos del milenio*: «El que reconozca que todo lo que hace es obra de Dios, ése no pecará.» «El que se atribuye a sí mismo todo lo que hace, y no se lo atribuye a Dios, está en la ignorancia, que es el infierno... Nada en el hombre es obra suya.» «Un hombre que posee conciencia es en sí mismo el Diablo y el infierno y el purgatorio, y se atormenta a sí mismo. El que es libre de espíritu huye de todas estas cosas.» «Nada es pecado excepto lo que es considerado como tal.» «Uno puede estar tan unido a Dios que

haga lo que haga no puede pecar.» La conclusión era la siguiente: «Mejor sería que todo el mundo fuese destruido y pereciera en su totalidad, antes de que un "hombre libre" reprimiese un acto al que su naturaleza le empuja.» Medio milenio más tarde, Nietzsche, hablando a través de Zaratustra, cambiaba el lenguaje de la negación por el de la afirmación, pero sólo para enfatizar la misma idea: «¿Cuál es la experiencia más grande que puedes tener? Es... la hora en que dices: "¿Qué importa mi felicidad? Es pobreza y ruindad e infeliz contento. Pero mi felicidad debería justificar la existencia misma."»

La meta era alcanzar la unión con Dios, no durante un instante oficialmente sancionado, sino de un modo permanente. Era una lucha enorme, y podía durar años. Una vez finalizada, se abría la puerta principal del adepto. Al abrirse la puerta, el tiempo se convertía en eternidad, toda lujuria momentánea en el mandamiento eterno de Dios, todo deseo transitorio en un primer principio de existencia. Era el anarquismo más extremo jamás ideado, impulsado por la incorporación de un Dios único, omnisciente y omnipresente: la más poderosa autoridad jamás soñada.

AUNQUE

Aunque en algunos aspectos resultase tan vieja como la cristiandad, o incluso más aún, en tanto que culto identificable la herejía del Espíritu Libre salió a la luz no mucho después de la fundación de las órdenes ortodoxas. Los primeros *illuminati* del Espíritu Libre surgieron de la Universidad de París, cerca de lo que sería conocido como Saint-Germain-des-Prés, y fueron denunciados y quemados allá por 1210. Marguerite Porete, cuyo *Le Miroir des simples âmes* (El espejo de las almas sencillas) reúne un puñado de textos del Espíritu Libre no redactados bajo tortura, ardió en la hoguera en París cien años después; su libro llegó a Inglaterra un siglo más tarde. El Espíritu Libre creció en fuerza y en número cuando franciscanos y dominicos abandonaron los caminos por los monasterios y comenzaron a deslizarse hacia la riqueza y la burocracia; a partir de mediados del siglo XIII la herejía se extendió por Europa Central y allí arraigó. Viajando con diferentes nombres, nunca fue una secta organi-

zada, y mucho menos jerárquica, aunque las moradas del Espíritu Libre permanecieron en pie durante generaciones. Si uno avanza hacia el impresionante renacimiento del Espíritu Libre que Norman Cohn observa en Inglaterra en la década revolucionaria de 1650 –si uno se vuelve hacia los Vociferantes, hacia los sermones y tratados de Abiezer Coppe y Joseph Salmon–, hay que concluir que la herejía se mantuvo en su totalidad durante más de cuatrocientos años. Fue, escribe Cohn, «un imperio invisible».

La morada del Libre Espíritu tenía muchas habitaciones. Como los adeptos creían que el pecado era un fraude, estaban convencidos de que la propiedad –el resultado del trabajo, el castigo de la humanidad por el Pecado Original– era una falsedad. De este modo todas las cosas debían poseerse en común, y el trabajo era considerado el infierno, que era la ignorancia: sólo los necios trabajaban. Trabajar era un pecado contra la naturaleza perfecta: «Todo lo que el ojo ve y codicia –rezaba una máxima del Libre Espíritu–, deja que tu mano lo coja.» Aquellos que leían esta frase de acuerdo con su primer principio podían robar y matar para llevarla a cabo, pues todo les pertenecía.

Si el Pecado Original era en su origen la lujuria, ésta debía ser perseguida en todas sus formas. Uno destruía la mentira del Pecado Original refutándolo con actos. Dice Robert E. Lerner que hacia el año 1637 el espíritu libre Johann Hartmann testificó en Erfurt, Alemania, que «podía tener relaciones sexuales con su hermana o con su madre en cualquier lugar, incluso sobre el altar, y... sería "más natural" practicar el sexo con la hermana de uno que con cualquier otra mujer. Tampoco perdería su virginidad una joven que mantuviera relaciones sexuales, pero si ya la había perdido la recuperaría después de tener relaciones con un espíritu libre. Aun en el caso de que una muchacha tuviera relaciones sucesivas con diez hombres, si el último de ellos era un espíritu libre, ella recuperaría su virginidad».

La morada del Espíritu Libre era un laberinto de pasillos y habitaciones. Si a la mayoría de conversos se les hacía la promesa de que el pecado era una ilusión, sólo aquellos que subían hasta lo más alto de las escaleras eran capaces de comprender lo que existía para ser comprendido: que al igual que un hombre o una mujer podían alcanzar la permanente unión con Dios, uno podía convertirse en Dios. No era éste el baladí libre albedrío del Pecado Original, la libertad de decir no que Michel descubrió mucho antes de entrar en Saint-Maximin, sino algo más.

La herejía iba más allá de la creación: uno podía ir más allá

de Dios. Si Dios había creado el mundo, era sólo porque un espíritu libre había dado su aprobación, que podía ser retirada. Más allá de la última puerta, estaba claro no sólo que la propia felicidad debería justificar la existencia, sino que, de hecho, la justificaba; que no sólo el mundo debería ser destruido si un espíritu libre reprimía un acto al que le impulsaba su naturaleza, sino que lo sería.

Todo era posible; la herejía iba más allá de sí misma. «Las mujeres de Schweidnitz –escribe Cohn de un colectivo de Espíritus Libres– afirmaban que sus almas, debido a sus propios esfuerzos, habían alcanzado una mayor perfección de la que habían poseído la primera vez que emanaron de Dios, y mayor que la que Dios había tenido intención de insuflarles.» Para esas mujeres, la Santísima Trinidad era sólo un caballo. Lo cabalgaban «como en una silla».

PERMANECE

Permanece la esencia de la blasfemia; actualmente sólo reconocemos el eslogan, cercenado de la historia. Podía encontrarse en el *Village Voice* de 1984:

Todo lo que quedaba era la ironía de la historia cercenada: según el anuncio, ser un espíritu libre significaba estar dispuesto a abandonar el propio empleo por un momento de placer, y «Corzealious» significaba «corazón ardiente».

Pero la convicción poética del Espíritu Libre permanece tan intensa que uno casi puede creer que se permitió que apareciera este pequeño anuncio –que el tiempo prosiguiera, que el mundo no fuese destruido– porque, en su día, los miembros del Espíritu Libre no reprimían los actos a que su naturaleza les empujaba. Al igual que los Vociferantes, se arrancaban la ropa y predicaban desnudos; si no cometían incesto o asesinato era porque no era su deseo. Naturalmente, sus inquisidores no hacían tales distinciones. Para la Iglesia, los espíritus libres eran capaces y culpables de atrocidades indescriptibles, de éxtasis que iban más allá de la palabra de Dios. Según la ley, aquellos herejes que rehusaban renunciar a sus creencias iban a las llamas; muchos reían. Todo esto lo sabía Heinrich Suso cuando se le acercó un fantasma del Espíritu Libre.

Era en Colonia alrededor de 1330. Resultaba imposible suprimir el culto; la Iglesia estaba perdiendo el control de la masa de enemigos que pretendían no subvertirla, sino disolverla. Suso se sentía al borde de la tentación.

–¿De dónde sales? –le preguntó Suso al espíritu.

–De ninguna parte.

–Dime –dijo Suso–, ¿qué eres?

–No soy.

–¡Esto es un milagro! –dijo Suso–. ¿Cuál es tu nombre?

–Me llaman Frenesí Sinnombre.

–¿Adónde conduce el conocerte?

–A la libertad sin trabas.

–Dime –dijo Suso–, ¿a qué llamas tú libertad sin trabas?

–A que un hombre viva según todos sus caprichos, sin distinguir a Dios de sí mismo, sin mirar el antes o el después...

MATANDO EL TIEMPO

Matando el tiempo en el monasterio, Michel habría leído estas palabras en *Das Büchlein der Wahrheit*. Era todo lo que quería, todo lo que combatía. En su fe se había abierto una brecha.

MICHEL

Michel recordó tiempos pasados. Soñaba con Saint-Germain-des-Prés, donde por primera vez el Espíritu Libre dio rienda suelta a sus palabras, donde había vivido sin trabajo y sin dinero, durmiendo sobre los bancos, mendigando comida, vendiendo el culo, timando a los turistas. Qué diferente era el voto de pobreza que tomó en Saint-Maximin, y qué diferente era de los ruegos de los espíritus libres mientras iban de puerta en puerta cien años atrás: «Pan, por el amor de Dios.» «Pedían poco –escribía en 1970 David E. Apter de los intrusos de los cafés de la Rive Gauche–. Estaban dispuestos a pagar con su salud. La violencia y la autodestrucción eran formas de penitencia existencialmente necesarias. Todo hombre es su propio Cristo.» Las mismas palabras podían haber servido en 1953 o en 1949 o en 1924 o en 1871. «De generación en generación –escribió Nick Cohn en 1969, al juzgar a los hippies después de leer el libro de su padre– nada cambia en Bohemia.» Pero en Saint-Maximin, al tocar la piedra filosofal tomista, Michel sintió que se le helaba la mano.

Todo tuvo que ver con el asombroso retorno de sus ganas de fumar. Las reglas del monasterio perdían su fuerza ante la simple avidez de un cigarrillo. Michel decidió marcharse; los padres de la orden se negaron. Finalmente, aunque en secreto, para no perturbar a los demás novicios, le autorizaron a seguir su propio camino. Fue una ceremonia: la tonsura de Michel, el nimbo de cabellos alrededor de su cráneo rapado, fue eliminada. Al igual que las francesas que dormían con los nazis, era un exiliado entre todas las demás personas. Con la cabeza desnuda, expuesto a que todos le viesen como un pecador, un réprobo, un desertor, un bicho raro, regresó al mundo. Mientras esperaba su tren para París, esquivado por todos aquellos que estaban en el andén, Michel se sentía lleno de remordimiento.

EN PARÍS

En París, los existencialistas ya eran una atracción turística, el Deux Magots una parada en el recorrido. Michel dormía en los parques e iba a misa. Una vez más abandonó la Iglesia. Dios le

acechaba. Michel estaba al corriente de la existencia del Espíritu Libre y habría dormido en su morada de haberlo encontrado; pero el Espíritu Libre se había ido, de modo que Michael pretendió ser de nuevo su portavoz, y en Nietzsche encontró las palabras de la edad antigua: «Nada es cierto; todo está permitido.» Rondando las calles de Saint Germain des Prés, Michel hizo nuevos amigos en las librerías: Heidegger, Sartre, Camus. Le abrieron el vacío; se sumergió en él.

Se dejó llevar por el pánico. Habiendo roto con los dominicos, fue directo a sus archienemigos, los jesuitas; un sacerdote le envió a enseñar alemán a una escuela de Normandía. Pronto, Michel estaba seguro, se convertiría en monje jesuita. Pero no se le permitía enseñar; se le obligó a hacer instrucción. La escuela de Dios era una academia militar. La abandonó y regresó a París.

El dadaísta es el ser humano más libre de la tierra. El ideólogo es el hombre que se deja engañar por el fraude que perpetra en él su propio intelecto: el que una idea, por ejemplo, el símbolo de una realidad momentáneamente percibida, pueda poseer una realidad absoluta, o que puedas manipular una serie de ideas como si fuesen fichas de dominó.

Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, 1920

En medio de estos cambios constantes e innumerables, los psiquiatras podrían haber hecho su aparición, pero la patología era social. A medida que pasaron los años se volvió epidémica. En Berkeley, a mediados de los sesenta, yo solía quedarme asombrado por la manera en que mis amigos construían cada día un mundo nuevo haciendo saltos mortales calle abajo, cambiando a cada instante el trotskismo por el anarquismo, por el estalinismo, por el culto por las drogas, por la religión, al tiempo que profesores que en los años treinta eran comunistas y ahora freudianos tenían una explicación para todo. En todos los casos había una respuesta aprendida para cada pregunta, lo que significaba que no había preguntas. Cualquier cosa parecía posible, y la perspectiva era aterradora, puesto que «nada es cierto», el fundamento de «todo es posible» era intercambiado por una verdad, la que fuese. Todo estaba presente salvo un espíritu crítico que pudiese hacer verdadera la gran aventura de la duda que, tal como escribía

Descartes, yacía detrás de su anticuado eslogan: «*Cogito, ergo Sum.*» No hay duda de que la enloquecida proliferación de opciones por la que son bien conocidos los años sesenta condujo en las décadas siguientes al abandono de todas las opciones, a una entrega a la religión autoritaria, a la política autoritaria; para algunos, librarse de la duda era siempre la meta, la paz mental a cualquier precio. Un edecán del senador Jesse Helms, tribuno de la derecha norteamericana, era capaz de hablar de la necesidad de retroceder mucho más allá de Descartes, explicando que en el meollo de toda la vulgar propaganda de asesinatos de fetos y pesadillas racistas había un verdadero plan: el revocar la Ilustración, la reconstrucción de un mundo donde la afirmación de los propios sentimientos fuese pecado, el retorno de la voluntad a Dios. Todo el mundo sabe que la historia se mueve en círculos; lo que verdaderamente nos sorprende es la longitud de éstos.

Michel seguía su camino. En París encontró almas gemelas: poetas, parte de un culto gnóstico denominado letrismo, conducido por un mesías llamado Isidore Isou. Enfurecido por el yugo del maestro, pero sin estar todavía a punto para sacudírselo, en una burda parodia de su secta formó el «Circle des ratés», el Club de los Fracasados.

> Encontré mi lugar entre los desilusionados, los amargados y los fracasados de Saint-Germain-des-Prés. En su compañía, me instalaba en los cafés del Boulevard Saint-Germain o en los bares de la Rue Jacob y proclamaba que la vida era absurda y sin sentido.
>
> Todo el mundo estaba aburrido y se obligaba a aburrirse. Gracias a Camus habíamos aprendido que el hombre es un extraño en la tierra, que ha sido «arrojado» a este «montón de basura» y obligado a vivir en un mundo del que nunca formará parte. Si intenta participar se pierde, se «objetiviza» a sí mismo y se desintegra. Y si no lo intenta, también se equivoca, pues rechaza las responsabilidades que tiene hacia todo lo que existe.

Todo cuanto se podía afirmar era la desesperación, el odio, la pereza, la aversión por uno mismo. Basándose en ese acerto, toda una cultura había sido edificada sobre el vacío descampado de Roger Shattuck: una enfermedad cultivada y latente, un suicidio lento. Tal como Mourre escribió en *A pesar de la blasfemia*, debió de haber parecido sólo un gesto, «una máscara para ocultar nuestra decepción al no haber encontrado la verdad, la belleza y

el bien». Pero en los meses anteriores a la Semana Santa de 1950, Michel encontró las siguientes palabras grabadas en una mesa del café, todas tachadas: ninguna verdad, ninguna belleza, ningún bien.

O eso me gusta imaginar, como si, después de la Segunda Guerra Mundial, unos cuantos miles de mesas de café hubieran sido requisadas de un almacén de Berlín por las fuerzas francesas de ocupación y embarcadas hacia París, en justa compensación por los tesoros artísticos que los nazis habían requisado. Como si, en algún momento allá por 1918, Raoul Hausmann y el resto del Club Dadá de Berlín se hubieran sentado alrededor de una de esas mesas. Como si, habiendo reducido sus conocimientos a unas palabras que Hausmann no se preocuparía por llevar al papel hasta 1966 («El dadá –escribió entonces– era el producto de un creador indiferente»), sacaran sus navajas y grabaran en la madera la conclusión lógica, y en esta fantasía no importaba que Michel Mourre jamás hubiera leído las palabras que Hausmann finalmente escribió. Esas palabras estaban acordes con el ritmo del siglo al que estaban predestinadas, su lenguaje natural o su antilenguaje: en algún momento en que Michel, empapado, se sentara en el café, aquellas palabras le atraparían como si fuesen un torno. Todo lo que un hombre puede recordar es el destino de otro. «Un creador indiferente»: consignando sus palabras en 1966, Hausmann estaba traduciendo todos los manifiestos que él y sus camaradas habían lanzado casi medio siglo antes, cuando luchaban por la destrucción de los ídolos, la destrucción de los talismanes que afirmaban que cada transigencia estaba hecha en el cielo, «la destrucción de la Belleza, el Bien, y la Verdad, por la extrañeza e intransigencia del dadá, el innovador que a nada teme».

En Saint-Germain-des-Prés todo cuanto quedaba del innovador que a nada teme era un mesías que se hacía llamar Isidore Isou; todo lo que quedaba era el Club de los Fracasados. No había nada nuevo bajo el sol; lo realmente interesante era que no había sol.

Saboreó la negación, se la llevó a la boca, pero Michel nunca pudo tragársela. Carecía de aquello que las palabras de Hausmann aún contenían, la furia de un viejo que sigue rechazando un mundo que todavía rehúsa satisfacerle: una intransigencia final, la aspereza que procede de cortar todos los lazos, el sentido de la palabra francesa *franchise*, que significa «franqueza», pero también «inmunidad». Amarrado a la pira, Michel habría sentido la contricción surgiendo de su alma; una vez liberada, habría anhelado las llamas; perdido en el laberinto de Saint-Germain-des-Prés, donde parejas de todas las combinaciones follaban en los patios, donde se vendía droga en los portales y el futuro de la humanidad se decidía en los cafés, Michel procuró siempre no perder el control de sí mismo. Sin embargo, inspiraría a personas más inclinadas que él a la *franchise*, gentes cuya meta era encontrar una manera tan fuerte de decir no que crease la voluntad de no retractarse jamás. Así ocurrió con Guy Debord y Johnny Rotten: ninguno de ellos ha reconocido nunca ser deudor del otro, aunque Malcolm McLaren y Jamie Reid seguramente le dieron a leer a Johnny Rotten *Leaving the 20th Century*, y Debord seguramente leyó los papeles que había escrito Johnny Rotten; aun cuando *Leaving the 20th Century* comienza con una narración imaginaria de la invasión de Notre-Dame por parte de Michel Mourre.

El innovador no temía a nada porque eso surgía de sí mismo. El innovador era el primero de todos los intransigentes, y nada podía satisfacerle. Pero incluso desde más allá de la tumba, los precursores exigían lealtad, y los seguidores sólo podían afirmar la negación, hacerla falsa, convertirla en ideología, cosificarla, atrapar a cualquiera que la crease; ser un negativista era estar dispuesto a reconocer que uno no existía en absoluto. El misticismo del Espíritu Libre pasaba por varias fases, pero sólo los más fuertes llegaban al final, y el final era el olvido, la «aniquilación del alma» que había emanado de Dios. Si uno tenía suerte, después del fuego habría un alma nueva; si no, no habría nada. En el siglo XV, el místico Pico della Mirandola escribió: «Si nosotros, por medio de la caridad, con Su fuego devorador, ardiéramos por el Hacedor [Dios], repentinamente prenderíamos semejantes a un serafín.» Pico era enemigo del Espíritu Libre. Pero como dice Robert E. Lerner, las palabras de Pico «bien podrían haber sido

escritas por Marguerite Porete», la adepta del Espíritu Libre quemada en 1310 allí donde se ubicaban los cafés frecuentados por Mourre... y ella podría haber escrito la reseña de James Wolcott para *Village Voice* del disco *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols*, el elepé de la banda. Cuando el álbum apareció, a finales de 1977, Wolcott se declaró insatisfecho y puso sus esperanzas en la inminente gira americana del grupo, la gira que acabó en San Francisco el 14 de enero de 1978 con la autodestrucción de la banda. «Quiero ver a Johnny Rotten reír de verdad –escribió Wolcott–. Quiero ver cómo estalla en llamas.»

Johnny Rotten, el pariente más lejano de entre los herederos del Espíritu Libre, era juzgado, por alguna alquimia epistemológica, en los términos más estrictos del Espíritu Libre. Era como si sus remotos antepasados se encontraran presentes para estar a la altura de esa mirada que era su marca de fábrica, de pie entre la multitud a fin de devolvérsela, como si su primer verso –«Soy un Anticristo»– pronunciado justo entonces, fuera suficiente para levantar a sus desconocidos ancestros de la tumba. Los deseos no satisfechos se transmitían de manera insondable a través de los años y en la superficie no quedaban más que fragmentos del discurso simbólico, mudo para con sus fuentes y ciego para con sus objetos, aunque esos fragmentos de lenguaje, ocultos en los juramentos y blasfemias de canciones como «Anarchy in the U.K.» o «God Save the Queen» («Dios salve a la historia –cantaba Rotten–; Dios salve tu enloquecido desfile / el Señor Dios tenga piedad, todos los crímenes son siempre provechosos / cuando no hay futuro no puede haber pecado»), son un último vínculo con las ideas que discurren bajo tierra, dentro de un inconsciente cultural. Todo lo que queda son deseos sin lenguaje, historia jamás hecha, es decir, la posibilidad de poesía. Cuando se hace poesía, el lenguaje recobra y encuentra su objetivo: la historia que sí se ha hecho.

¿Soy como tú?, preguntaba la gente a Huelsenbeck y a Hausmann en los setenta, cuando los viejos rebeldes permitían que se les interrogara acerca de su pasado dadá; a Debord en los sesenta, cuando presidía un pequeño grupo resuelto a hacer una revolución que estaba más allá de todos los partidos revolucionarios conocidos; a Johnny Rotten en los ochenta, cuando los Sex Pistols eran una ruina y él era Johnny Lydon. Como aspirantes que eran a nuevos rebeldes, aquellos que hacían la pregunta querían aprobación, confirmación, sanción: inmunidad. La respuesta que siempre daban Huelsenbeck, Hausmann, Debord y Rotten

era que había varias fases en el viaje hacia la aniquilación; finalmente, decían siempre, la negación es *sui generis*; hablando claro, la respuesta siempre es no. Aquellos que preguntaban se equivocaban al responder por culpa de su arrogancia. Pero había algo más: *franchise*. Tienes que hacerlo por ti mismo. «Rechazamos de plano tener discípulos», escribieron los situacionistas en 1964. «Estamos... interesados en sembrar el mundo de personas autónomas.» Si el dadá era el tema de un creador indiferente, los verdaderos dadaístas siempre se mantenían indiferentes al tema de su creación.

A MICHEL

A Michel la absenta le dejaba siempre un regusto a bilis. En el verano de 1950, mientras escribía su libro, Mourre veía los pocos meses que le separaban de Saint-Germain-des-Prés como si fueran siglos: *¡Hubo un tiempo en que la gente vivió así!* Él había vivido así, momento a momento, él y sus amigos habían encontrado una manera de decir no a todas las preguntas. *¿Tienes una filosofía de la vida? A tomar por culo;* o, *Sí, tengo una filosofía de la vida: «Que te den por culo.»* En una tienda: *¿Puedo ayudarle, señor? Que te den por culo.* En un café: *¿Sí? Buen hombre, la pregunta que usted me responde es una pregunta que me he reprimido de preguntar... a tomar por culo.* Michel se encaminó por última vez hacia Saint-Maximin; en una semana estaba de nuevo con los Fracasados. Algunas veces se dejaban caer por el café de Isou y le importunaban con preguntas. Era lo mejor que podían hacer.

Michel tenía la sensación de estar llegando a un límite. Confundido, se fue a la catedral de Saint-Sulpice a confesarse; sólo obtuvo trivialidades. Era el principio de la Semana Santa; fue a Notre-Dame a oír la palabra de Dios y sólo obtuvo una conferencia sobre el existencialismo. «Me sentía como si asistiera a una discusión literaria en el Café de Flore», escribiría Mourre. «El Año Santo estaba en pleno apogeo, y en los periódicos podía leerse este anuncio: "Viaje a Roma. Audiencia y bendición pontificia garantizadas. ¡Catorce mil francos todo incluido!"» No le eches la culpa a un parque temático por no ser una catedral, dijo un crítico, en 1984, de la película de Steven Spielberg *Indiana*

Jones y el templo maldito; para Michel, la catedral no era menos un parque temático que Saint-Germain-des-Prés. En uno de los anuncios de Pepsi protagonizados por Michael Jackson en 1984 encontramos una revelación que se hace eco del callejón sin salida en que se encontraba Michel: «¿Por qué arriesgarse a ir de vacaciones?» Por un cierto precio, Michael podía convertirse en alguien absolutamente igual a aquellos que le miraban desde sus autobuses mientras él estaba sentado en el café. Dios le prometía libertad; la Iglesia proporcionaba indulgencias y viajes organizados.

Al coger el último número de *Ecclésia*, Michel se encontró por casualidad con un poema homenaje a Saint-Maximin; le irritó hasta la médula. Tenía que actuar.

AL PRINCIPIO

Al principio, escribió Michel, el asalto a Notre-Dame pretendía ser una travesura. Naturalmente deseaba una reacción, pero en él mismo, no en el mundo. Era su propio Dios a quien debía matar para ser libre; tenía que destruir la Iglesia que había en su interior. Pero sentado en el Mabillion, con Serge Berna, Ghislain de Marbaix, Jean Rullier y unos cuantos más que se acoquinaron en el último minuto, le fue revelada otra dimensión: podía tratarse de un verdadero «grito de revuelta». Los Fracasados podían liberar a toda la humanidad. Era medianoche; la única taza de café que había consumido el grupo estaba llena de cenizas y suciedad. Se levantaron.

Faltaban aún cuarenta y ocho horas. Michel encontró una tienda de disfraces y alquiló un hábito de dominico. Casi con toda seguridad, telefoneó a la catedral y advirtió que iba a tener lugar una irrupción. Se afeitó la cabeza, dejando cuidadosamente la tonsura. En compañía de sus amigos cruzó el puente que va de la Rive Gauche a la Île de la Cité. Se acercó a la catedral. Mientras todos los años de su vida le martilleaban en la cabeza («Creí –le dijo a la policía al día siguiente– que se me iba a parar el corazón») entró en Notre-Dame. Se subió al altar y aprovechó que se estaba celebrando una misa. Ante diez mil personas de todo el mundo dijo que Dios había muerto. Entonces, tal como debió de haber imaginado cientos

de veces, la guardia desenvainó las espadas, se lanzó hacia él e intentó matarle.

APARTE DE

«Aparte de los períodos revolucionarios, en que las masas se convierten en poetas en acción –escribieron los situacionistas en 1963–, puede que los únicos lugares en donde subsiste la totalidad de la revolución sean algunos pequeños círculos de aventura poética: la revolución entendida como una posibilidad no realizada pero obsesiva, igual que la sombra de una persona desaparecida.» Querían decir que el impulso de cambiar el mundo se abre camino hacia exigencias absolutas o es mudo, que cuando el impulso encuentra su voz es oído como poesía o no se oye en absoluto. En 1950, en mitad de un presente gélido –la *«malaise de demi-siècle»*, lo llamaban los sociólogos–, Gil J Wolman, de veinte años, y los adolescentes Guy-Ernest Debord, Michèle Bernstein e Ivan Chtcheglov respondieron instintivamente a la invasión de Notre-Dame y a las blasfemias de Mourre y Serge Berna como un estallido de esa aventura poética. No era «poesía al servicio de la revolución», como rezaba el viejo eslogan surrealista, sino que los situacionistas le daban la vuelta: «Revolución al servicio de la poesía.» La inversión procedía del convencimiento de que revolución quería decir «realizar la poesía», y que «realizar la poesía significa nada menos que crear situaciones y sus lenguajes».

Notre-Dame fue el primer acontecimiento que Debord y los demás asumieron como propio. Aunque cuando tuvo lugar aún no se conocían, al unirse, a lo largo de los dos años siguientes, lo aceptaron como crimen fundacional. Para ellos, Notre-Dame era una brecha en un tiempo detenido que abría una vía a «la vida y el juego públicos»; lo tomaron como un signo de que, del mismo modo que ellos habían oído a Mourre y eso les había dado vida, otros podían oírlos a ellos. Era un acontecimiento, y se pusieron a buscar su lenguaje. Aun cuando fue rápidamente rechazado por su protagonista, el incidente les ofreció una primera sensación de lo que Saint-Just podría haber llamado «felicidad pública», y también una sensación de legado: entre otros padres, les ofrecía a Saint-Just. El momento de aventura poética no sólo abría la posi-

bilidad de crear acontecimientos y sus lenguajes, también «ponía de nuevo en juego todas las deudas pendientes de la historia», y en este caso eran suficientes.

A LO LARGO

A lo largo de la década de los veinte, los surrealistas buscaron una poética que destruyese el simbolismo hipnótico de la Iglesia. Luis Buñuel, que de joven caminaba por las calles de Madrid disfrazado de cura, arriesgándose a ir a la cárcel a causa de ese chiste privado, y que en 1930 rodó la película blasfema *L'Age d'or*, experimentó su primera atracción hacia el surrealismo a causa de una foto publicada en 1926 en la revista *La Révolution surréaliste*: «Benjamin Péret insultando a un cura.» Definida por Robert Hughes como «una de las primeras "performances" de las que existe documentación, precursora de miles de acciones igualmente triviales que serían registradas en Polaroid o en vídeo por los artistas norteamericanos de los setenta», hoy en día la foto es casi imposible de interpretar; un pie de foto más obvio habría sido: «Cura lanzándole a Benjamin Péret una mirada obscena.» Todo lo cual prueba que, en el momento y en el lugar adecuados, las poéticas más marginales –en este caso una foto ambigua– pueden conducir a alguna parte; por ejemplo, a *L'Age d'or*, que todavía es capaz de cambiar la vida de algunos.

El propio Péret estaba presente en 1950 para elogiar a Michel y a sus camaradas en términos más extremos que cualquier otro corresponsal de *Combat*. «Ya no desespero de ver algún día a los niños de París imitando a los de Barcelona –escribió–... aquellos que, en 1936, jugaban a la luz abrasadora de las iglesias que sus mayores habían destruido.» Ésa era una deuda: la inacabada revolución anarquista que tuvo lugar en Cataluña durante la guerra civil española, derrotada primero por Stalin y luego por Franco, una derrota que Mourre había abrazado una vez como la última verdadera cruzada. Mientras estaba de pie en Notre-Dame no había cambiado de opinión, pero, para Péret, el acto de Mourre trajo de nuevo a la vida a las víctimas de Stalin y Franco.

Hurgando en la historia, *Combat* afirmaba que el asalto a Notre-Dame carecía de precedentes. Que el mundo no se volviera del revés con la proclama de que Dios había muerto permitía al

periódico olvidar cuántos de los deseos más profundos desatados por la Revolución Francesa habían comenzado con una blasfemia –en poemas no leídos como el «Organt» de Saint-Just, una épica de 1789 acerca de una orgía y la violación de una monja– y olvidar que en noviembre de 1793 los revolucionarios se apoderaron de Notre-Dame, cambiaron su nombre por el de Templo de la Razón, construyeron una montaña en el coro y vitorearon a una mujer que, vestida de Libertad, conducía una danza que celebraba la muerte de Dios. También olvidaron a los miembros de la Comuna que en 1871 intentaron quemar el lugar.

Ni *Combat* ni ninguno de sus coros surrealistas, fuese comunista o no, observó que las imágenes más notorias del sermón que Berna escribió para Mourre procedían de la obra de Marx «Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel»:

> La crítica de la religión es el requisito previo de toda crítica. El hombre, que sólo ha encontrado el *reflejo* de sí mismo en la realidad fantástica del cielo, donde buscaba un superhombre, ya no se sentirá inclinado a encontrar la mera *apariencia* de sí mismo... Este estado y la sociedad producen la religión, que es una *conciencia invertida del mundo*... La abolición de la religión como una felicidad *ilusoria* del pueblo es una exigencia para su felicidad *verdadera*. Invitarlos a que abandonen sus ilusiones acerca de su condición es *invitarlos a que abandonen una condición que requiere una ilusión*. La crítica de la religión es, por tanto, y en *embrión*, la *crítica de ese valle de lágrimas* del que la religión es el *halo*.

Naturalmente, uno puede remontarse mucho más atrás, a los verdaderos cristos y anticristos de la Edad Media; a Thomas Müntzer (héroe de uno de los primeros libros de Friedrich Engels), que en 1525 condujo a los campesinos alemanes al matadero en su búsqueda del Reino de Dios en la tierra; a John de Leyden, que lo encontró por un breve lapso de tiempo. En *La sociedad del espectáculo*, escribió Debord:

> La revuelta social del campesinado milenario se define a sí misma, en primer lugar, como una voluntad de destruir a la Iglesia. Pero el milenarismo se extiende en el mundo histórico, y no en el terreno del mito. Las esperanzas de los modernos revolucionarios no son vestigios irracionales de la pasión religiosa del milenarismo, tal como Norman Cohn creyó haber

demostrado en *En pos del milenio*. Todo lo contrario: se trata de milenarismo, la lucha de clases revolucionaria hablando por última vez el lenguaje de la religión, lo cual es ya una moderna tendencia revolucionaria, que, con todo, carece *de la conciencia de ser exclusivamente histórica*. Los milenaristas tenían que perder porque no podían reconocer la revolución como una acción propia.

A lo largo de más de cuatrocientos años, poco había cambiado; los hombres y las mujeres aún tenían que ser plenamente conscientes de que Dios había muerto, de que nunca había nacido, de que la historia debía ser vista como algo que podían construir por sí mismos, que debían construir por sí mismos, si es que el libro mayor de la historia iba a ser algo más que un espectáculo de «fantasmas», un libro de los muertos. De este modo las palabras de Mourre hallaban eco a través de varias épocas, aunque, dado el tipo de contabilidad elegida por Debord y sus camaradas, había deudas más acuciantes.

EL 17 DE NOVIEMBRE

El 17 de noviembre de 1918 (a menos que fuera el 16 de agosto), el dadaísta berlinés Johannes Baader entró en la catedral de Berlín. Si era el 17 de noviembre de 1918, ocurría diez días después de que Kurt Eisner proclamase en Baviera la República Soviética, nueve días después del estallido de la revolución de noviembre en Berlín, unos días después de la convocatoria del Räte Kongress a nivel nacional: el congreso de asambleas, los círculos autónomos de trabajadores, soldados e intelectuales que ahora se federaban para organizar un mundo nuevo a partir de las ruinas del viejo. Había tiroteos en las calles y la gente moría de hambre tras las puertas cerradas. Por un momento, Alemania dejó de existir.

Limitándose a veces a su obsesión por Joseph Smith, el fundador del mormonismo, en casi todas las ocasiones Baader aseguraba ser Jesucristo, una afirmación que los azorados apologistas del dadá intentan suavizar con un poco de ironía. Pero la actitud de Baader no tenía nada de irónico. Baader era ese tipo de personas al borde de la psicosis que inevitablemente se sienten atraídas por los movimientos negativistas, los cuales, por su propia naturaleza, difuminan las fronteras entre idealismo y nihilismo: tal como dijo George Grosz de los dadaístas de Berlín, en otra época podían haber sido flagelantes. Pero Baader era más que eso: «Un pietista suabo que viajaba por todo el país como sacerdote dadaísta» (Huelsenbeck), fuera del tiempo y obligado a crear su propio contexto, su propio lenguaje; una clara reencarnación cultural del adepto del Espíritu Libre, que estaba seguro de que, al igual que no podía hacer nada sin Dios, Dios no podía hacer nada sin él. Baader era un lunático con una oportunidad de cambiar el mundo. Tenía el planeta en la boca; el indiferente Creador determinaría si se lo tragaba o lo escupía.

El gobierno alemán había declarado loco a Baader. En palabras de Huelsenbeck, a Baader se le otorgó una licencia de caza ya que, contrariamente al resto del Club Dadá de Berlín, no podía ser responsable de sus actos, por lo que podía realizar sin ningún temor lo que para sus camaradas sólo eran sueños. Asumiendo su personalidad de *Oberdada*, no desaprovechó esa circunstancia. En el corazón de la catedral —o desde el altar, o a caballo—, anunció, dependiendo de qué narración se elija creer:

«¡EL DADÁ SALVARÁ AL MUNDO!»
«¡AL INFIERNO CON CRISTO!»
«¿QUIÉN ES CRISTO PARA TI? ES IGUAL QUE TÚ... ¡LE IMPORTA UN CARAJO!»
«¡NOS IMPORTA UN CARAJO JESUCRISTO!»
«¡VOSOTROS SOIS LOS QUE OS BURLÁIS DE CRISTO, OS IMPORTA UN CARAJO!»

O por último:

«¡CRISTO ES UNA SALCHICHA!»

Baader proclamó «La muerte del *Oberdada*» —de la cual se hizo eco la prensa berlinesa, que cubría asiduamente las provocaciones del dadá—, sólo para proclamar al día siguiente «La resurrección del *Oberdada*», vapuleando a Cristo Primero cuarenta y ocho horas después.

Existe una versión más desagradable de su monomanía, que por un instante encontró un campo en el que aparecía no como locura sino como cultura. Raoul Hausmann, el amigo más íntimo de Baader, rememoraba en sus memorias:

Vi en él a un hombre capaz de impulsar su cabeza a través de una pared de ladrillos por una idea... En junio [de 1917] quedó patente para mí, para Fritz Jung y para Baader que había que sacudir el estupor de las masas... Llevé a Baader a los campos de Südende, y le dije: «Todo esto es tuyo si haces lo que te digo. El obispo de Brunswick se ha negado a reconocerte como Jesucristo y tú te has vengado profanando el altar de su iglesia. Esto no es ninguna compensación. Desde hoy serás el presidente de la Sociedad de Cristo, Ltd. y reclutarás adeptos. Debes convencer a todo el mundo de que ellos también pueden ser Cristo si así lo desean, pagando cincuenta marcos a tu sociedad. Los miembros de nuestra sociedad dejarán de estar sujetos a autoridad temporal y serán inmediatamente declarados inútiles para el servicio militar. Llevarás una túnica púrpura...»

Era, al menos desde el punto de vista de Hausmann, una recapitulación completamente consciente de la tentación de Cristo por parte del diablo. Había más planes: una gran marcha por las calles de Berlín, que no sólo no terminaría en la catedral, sino que la tomaría por asalto. La marcha jamás tuvo lugar («No había fondos», explicó Hausmann; ¿qué fondos?, se pregunta el lector). Se le negó al mundo la visión de Baader y otros miles desfilando por las calles como salvadores... o como la Muerte del dadá, durante un tiempo un disfraz que Grosz se ponía para salir de paseo, una gran capa negra, una enorme máscara blanca con el rostro de la muerte, la misma que años después exhibirían estudiantes y punks, algunos dejando claras sus fuentes, en sus manifestaciones de protesta contra las armas nucleares.

Hausmann quería utilizar a Baader como ariete humano, pero sus planes fracasaron ya que Baader acabó siguiendo su propio camino. Antes de contraer la enfermedad dadá, era un arquitecto prometedor. Sin embargo, no fue el dadá lo que provocó su locura: simplemente la racionalizó. Nacido en 1874 y con mucho el más viejo de sus camaradas, murió en 1956, sin dinero y olvidado, residente durante un tiempo en sanatorios mentales, un anciano vislumbrado de vez en cuando en los bancos de los parques, hablando solo, contrariamente a todos los demás, que vivieron hasta bien entrados los años setenta y llevaron vidas respetables y productivas después de abandonar el fantasma dadá. No obstante, aunque después de su aparición en la catedral de Berlín Baader desapareciese de la historia, es decir de los estudios y hagiografías del dadá, alcanzó un día más de gloria, que

casi no ha quedado consignado pero que fue de una ambigüedad casi perfecta. La compañera de Hausmann, Vera Broido-Cohn, contaba la historia medio siglo después del hecho:

[Allá por 1930] Hitler estaba al comienzo de su [ascenso definitivo al poder]. Uno de los síntomas más curiosos de que no todo iba bien en Alemania era el extraordinario número de personas que se creían Cristo... Cada uno contaba con sus apóstoles y sus discípulos.. Eran tantos que un día decidieron celebrar un congreso de Cristos a fin de encontrar por sí mismos al verdadero Cristo entre los impostores. Como era verano y estábamos en Turingia

—en la Edad Media centro de herejías radicales, especialmente la del Espíritu Libre, y desde entonces punto central de la locura religiosa—,

los Cristos parecían surgir como setas. El encuentro fue organizado en un gran prado cerca de una pequeña ciudad, y Baader hizo algo fantástico. Como era [entonces] periodista, la Lufthansa le había dado un pase que le permitía hacer gratis todos los viajes que quisiera, siempre que fuera a algún acto importante que tuviera lugar en Alemania. Llamó a la compañía y preguntó si podían llevarlo a Turingia y dejarlo en mitad del prado. Le dijeron que sí.

Todos los participantes en ese encuentro estaban de pie formando un enorme círculo. Cada Cristo avanzaba hacia el medio, y detrás venían sus seguidores. Los espectadores empujaban desde atrás y entonces todas las miradas se alzaron para ver a Baader descendiendo del cielo. Aterrizó, y al instante desapareció. Vieron su cara y se quedaron sin habla.

Fue una circunvolución de la farsa, de la sátira, de la broma pesada, de la locura, la fe, la alienación; una circunvolución de lo personal, lo histórico, lo religioso, lo cultural y lo político que no podía ser desentrañado. La aparición de Baader en la catedral de Berlín fue lo mismo. Puesto que este hecho nunca pudo ser analizado, y por lo tanto tampoco pudo ser narrado, acabó por encontrar su lugar en casi todas las crónicas dadaístas, y los cronistas no le concedieron más atención que la que dedicarían a una travesura sin sentido. Décadas más tarde era una buena historia. No hay razón para pensar que Michel Mourre o Serge Berna estuvieran al corriente de lo que había hecho Baader, ni tampoco

George Grosz como la Muerte del dadá, Berlín, 1918

Time, 30 de noviembre de 1981

George Grosz, collage sin título, 1920

para pensar que Baader, sentado en su banco del parque en 1950, leyese las noticias de lo que ellos hacían y luego se riera, o maldijese, o se quedara con la mirada fija en las páginas sin comprender una palabra. Pero Baader le había impuesto una deuda a la historia: la deuda del acto no liquidado. Si los cuatro de Notre-Dame no la saldaron ni de cerca, seguramente la trajeron de nuevo a la luz; y no sólo la deuda, sino toda la historia que acarreaba.

EL DADÁ FUE

El dadá fue definido por su rechazo a hacer predicciones y por su rechazo a ser sorprendido. «El dadá –rezaba un manifiesto de 1919 atribuido a Huelsenbeck, Hausmann y Baader– es el único banco que paga intereses durante toda la eternidad.» «¡Invierta en el dadá!»

> El dadá es el mercado negro secreto... El dadá no está subordinado a la soberanía de la comisión económica interaliada. Incluso la *Deutsche Tageszeitung* vive y muere con el dadá. Si deseas obedecer sus exigencias, entonces acude por la noche, entre las 11 y las 2 al lugar situado entre Joachim el Perezoso y Otto el Marica y pregúntale al policía dónde se encuentra el almacén secreto dadá. Luego coge un billete de cien marcos y pégalo en la H dorada de Hindenburg y grita tres veces, la primera *piano*, la segunda *forte* y la tercera *fortissimo*: dadá. A continuación el Kaiser (que no vive en Amerongen, tal como se ha afirmado por razones tácticas, sino entre los pies de Hindenburg) ascenderá desde un pasaje secreto a través de una escotilla con un audible dadá, dadá, dadá, y te dará nuestra receta. Asegúrate de que «W.II» no va seguido de «I.R.» sino de «dadá». I.R. no tiene valor en este banco. Además, puedes transferir tu saldo a cualquier oficina del Deutsche Bank, del Dresden Bank, del Darmstadter Bank, y de la Compañía de descuento.[1] A estos cuatro bancos se les llama los «D» o bancos-dadá, y el emperador de la China y el emperador del Japón y el nuevo emperador Koltschak de Rusia tienen su corte-dadá en cada uno de los bancos (solía llamárseles «Goldschitter», pero ahora se les llama «dadá»; uno se halla en la torre de la esquina izquierda de Notre-Dame).

1. *Discountocompany* en el original. *(N. del T.)*

El dadá emitía bonos de alto riesgo sobre lo barato. El precio subía con la versión dadá de la palabra en la calle, el acto ejemplar; pero había muchas posibilidades de que los bonos fueran papel mojado al día siguiente. El dadá saldaba el factor de conexión reversible: todo o nada. Podías entrar a formar parte de la acción por un penique; para salir tenías que pagar en especies. Podías aparecer como consecuencia del desprecio por la historia –luego te enamorabas de la idea de que podías hacerlo, ya que la historia había asumido una deuda que nunca sería saldada– porque, excepto en algunos momentos aparentemente triviales que se desvanecían, la deuda había sido olvidada, e incluso las esquelas se habían perdido.

Las esquelas había sido firmadas por Dios. Decían que, habiendo fracasado a la hora de hacer buena la promesa del jardín del Edén, del Reino de Dios en la tierra, daría a los hombres y mujeres unos activos fijos: todas las bestias del campo, todos los pájaros del aire. La trampa era que los hombres y las mujeres no iban a ser algo fijo; en cuanto que dueños de la creación, nunca podrían ser dueños de sí mismos. En la lógica de aquellos que veían el suceso de Notre-Dame no como un escándalo momentáneo sino como una brecha en el tiempo detenido, esto significaba que Dios era simplemente un deudor con un buen abogado: el señor don Jesucristo.

Aquellas esquelas no perdidas se habían quemado junto con aquellos que intentaron redimirlas. La revelación gnóstica de que Dios podía manifestarse completamente en los seres humanos, de que los seres humanos podían ser Dios, de que la tierra sería el cielo y de que el cielo se manifestaría completamente en la tierra, fluía clandestinamente. Pero allí esta revelación se ubicaba bajo una presión tan grande que cuando salía a la superficie podía, para algunos, tener el poder de tranformar un gesto en un signo, una broma en una bomba.

El principio del poder de la Hermandad del Espíritu Libre nunca quedó completamente suprimido. En la Edad Media, fue la idea de que la autoridad de la Iglesia se había derrumbado a causa de una intensificación del misticismo que la misma Iglesia llevaba dentro de sí. En el mundo moderno, era la idea de que un pequeño grupo como la Internacional Letrista podía echar a pique la autoridad secular intensificando el misticismo secretamente contenido en el reino secular: un misticismo ahora estampado en mercancías y representaciones, en dinero y en arte, y que ha sido arrebatado a la Iglesia. A principios de los años cin-

Johannes Baader, alrededor de 1919

cuenta, esto era la libertad de probar que la sociedad no era más que una construcción y el destino una mera estafa, que un mundo nuevo era tan verosímil como el viejo, que, dados el clima, la luz, las palabras, los actores y el teatro adecuados, toda vida social, todas las instituciones y hábitos, podían hacerse pedazos tan rápida y definitivamente como cualquier imperio celebrado en los libros de historia.

La Hermandad del Espíritu Libre, escribió Norman Cohn en el libro que los situacionistas conocían como *Fanatiques de l'apocalypse*,

> no eran revolucionarios sociales ni reclutaban a sus seguidores entre las masas turbulentas de la pobreza urbana. Eran, de hecho, gnósticos empeñados en su propia salvación individual; pero la gnosis a la que llegaron era un anarquismo casi místico; una afirmación de libertad tan temeraria e incondicional que alcanzaba el rechazo total de cualquier tipo de freno y limitación. Tales personas podían verse como remotos precursores de Bakunin y Nietzsche, o mejor dicho, de esa *intelligentsia* bohemia que durante la última mitad de siglo ha vivido de las ideas que

> una vez fueron expresadas por Nietzsche y Bakunin en sus momentos más arrebatados. Pero los individualistas extremos de ese tipo pueden transformarse fácilmente en revolucionarios sociales –y bastante efectivos como tales– si tiene lugar una situación potencialmente revolucionaria.

En octubre de 1967, en el número 11 de *Internationale situationniste*, uno podía haber encontrado una cita anónima del libro de Cohn que aparecía bajo una foto de la fachada destartalada de un almacén y cuyo pie –«PRETENDIDO LUGAR DE REUNIÓN DE LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA EN PARÍS»– estaba equivocado a propósito:

> Es característico de este tipo de movimientos que sus fines y sus premisas no ofrezcan límites... Sean cuales fuesen sus historias individuales, colectivamente esas personas formaban un estrato social reconocible: una *intelligentsia* frustrada y de bastante baja estofa... Y lo que siguió entonces fue la formación de un grupo peculiar

(«el verdadero prototipo –había proseguido Cohn, en una línea que los situacionistas no citaban–, de un moderno partido totalitario»)

> un grupo incansablemente dinámico y completamente implacable que, obsesionado por sus fantasías apocalípticas y con la absoluta convicción de su propia infalibilidad, se colocaba infinitamente por encima del resto de la humanidad y no reconocía nada más que su propia y supuesta misión... Una promesa ilimitada y milenarista hecha, con una convicción ilimitada y profética, a unos hombres desarraigados y desesperados en medio de una sociedad en la cual las normas y relaciones tradicionales se desintegran..., parece ser que aquí reside la fuerza de ese particular fanatismo subterráneo...

Los situacionistas practicaban el *détournement*: toda la producción cultural se posee en común, no hay separación entre autores y lectores, y no se citan las fuentes, debido a que todas las ideas flotan libremente. Los situacionistas estaban practicando la ironía, pues la ironía es un componente del *détournement*. Pero su ironía era peculiar; alertaba al lector del hecho de que los situacionistas comprendían la ridiculez de su fantasía apoca-

líptica, y simultáneamente confirmaba que hablaban en serio al pronunciar cada una de sus palabras robadas. Era el caldero, frío durante mucho tiempo, bajo el que las teorías de Isou y la acción de los cuatro de Notre-Dame habían encendido nuevamente un fuego.

El propio Isou no estaba implicado en el incidente de Notre-Dame. Se hallaba demasiado ocupado atrayendo discípulos, repeliendo enemigos, organizando la Insurreción Juvenil, y, más tarde, analizando películas.

En el año siguiente a Notre-Dame, Isou realizó su primera cinta: *Traité de bave et eternité*. En el transcurso de una historia de amor en la Rive Gauche (de una pretenciosidad casi increíble, por no hablar de su longitud: la película duraba cuatro horas y media), pronunciaba y demostraba el manifiesto de un *cinéma discrépant* mezclando las imágenes y la banda sonora, negando el aspecto fílmico de la película al utilizar celuloide roto y rayado, el parpadeo intencionado y fragmentos con la pantalla en negro. «En primer lugar creo que el cine es demasiado rico –proclamaba–. Es obeso. Anuncio la *destrucción del cine*, y el primer signo apocalíptico de ruptura es ese organismo graso que llamamos película.» Los imperativos del mínimo y el máximo naturalmente condujeron a Isou y a su grupo desde los altares de sus austeras habitaciones donde se reunían en París hasta las ollas de Babilonia: al Festival de Cine de Cannes de 1952, donde interrumpieron todas las conferencias de prensa hasta conseguir que la película de Isou fuese exhibida.

Cuando se hizo el primer intento, Isou no se dejó ver. El acto de creación le convertía a uno en dios; Isou, se anunció, hizo la película en seis días, y de este modo, al séptimo, significativamente el día que los letristas presentaban la obra, descansó. En París, las proyecciones post-Cannes del *Traité* anunciaban un reparto asombroso, que incluía al actor Jean-Louis Barrault y al cineasta Jean Cocteau, ninguno de los cuales tenía nada que ver con la película. Mientras tanto, a Isou le dio por dedicar su obra a los maestros del cine clásico (D. W. Griffith, Erich von Stro-

heim, Abel Gance, etcétera), colocándose así en compañía de ellos.

Muy pronto, los letristas causaron suficientes problemas como para conseguir una proyección de la película de Isou, restringida, en el último minuto, a una audición de la banda sonora. La crítica de *Combat* fue lapidaria, aunque admitió que «entre Eva e Isidore todavía queda lugar para el verdadero cine» (*Eva al desnudo*, de Joseph L. Mankiewicz, ganó el Premio Especial del Jurado). El crítico Maurice Schérer (que más tarde sería más conocido como director de cine con el nombre de Eric Rohmer) escribió en *Cahiers du cinéma* una defensa lo bastante apologética como para hacer palidecer incluso al joven Jean-Luc Godard. Mediante la intervención de Jean Cocteau, el festival otorgó a Isou el «Priz de l'Avant-Garde» improvisado sobre la marcha.

LA ACCIÓN DE CANNES

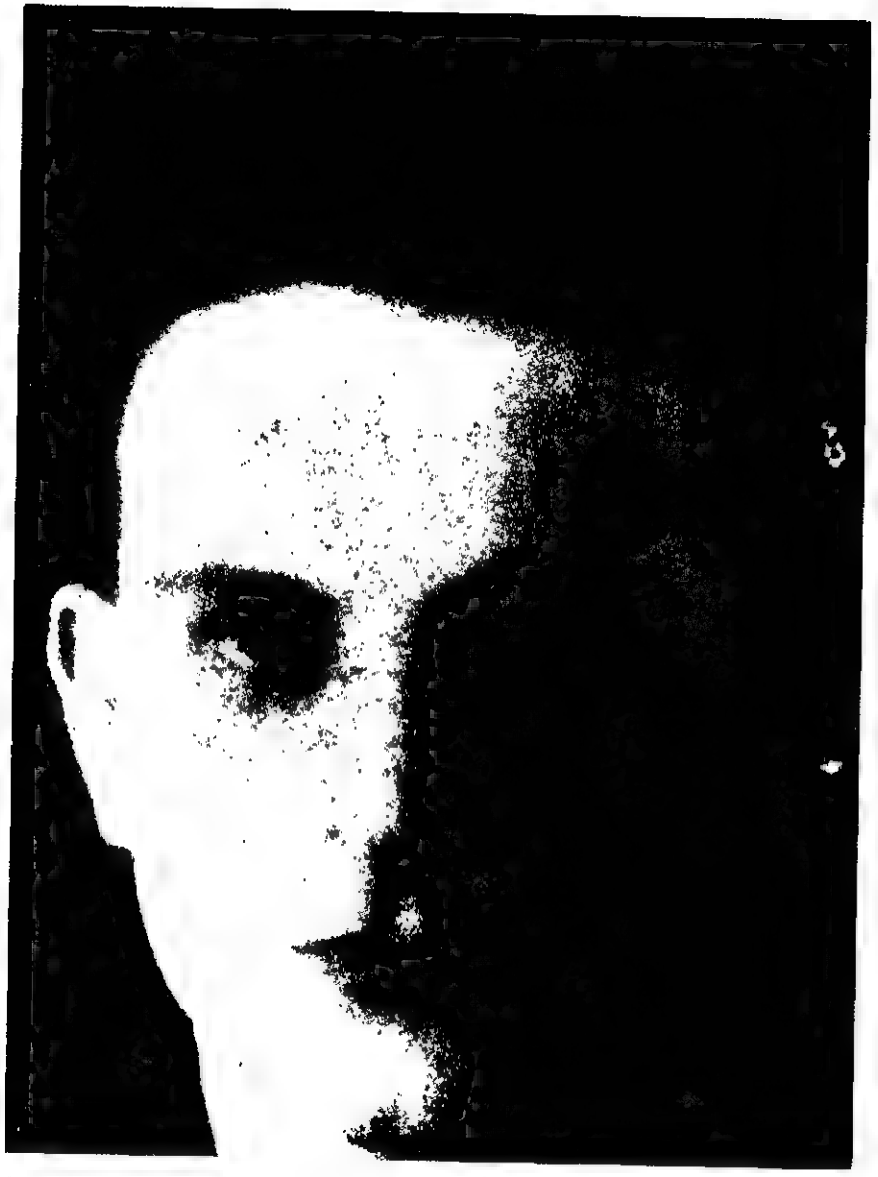
La acción de Cannes indujo a Guy-Ernest Debord, quien entonces tenía diecinueve años, a unirse al grupo letrista; pronto se juntó con Wolman, Berna, Jean-Louis Brau y Ghislain de Marbaix. En abril de 1952 publicó un guión elaborado y provisional de su primera película en *Ion*, una gruesa revista letrista de un solo número dedicada al cine, que, puesto que Isou había anunciado su destrucción, estaba así maduro para su renovación.

Ion es un documento interesante, aunque no tanto por su conjunto de folletos y guiones como por las fotos de los colaboradores. Isou, que encabeza el número con «Estética del cine» aparece en su pose de proto-Elvis, que se completaba con una corbata a flores, cara adolescente y ojos envejecidos; Wolman es un judío intelectual un tanto dandy; Marc, O, el editor (bajo el nombre de Marc-Gilbert Guillaumin: los letristas no sólo cambiaban constantemente de nombre, sino que alteraban el modo de deletrearlo o acentuarlo, o, si era compuesto, suprimían o añadían elementos, tal como hizo Debord a finales de 1960, dejando de lado el «-Ernest»), es un heroico joven-con-una-cámara-de-cine; el poeta sonoro François Dufréne adopta una pose de belleza en bañador sobre una alta pared de piedra; hay dos jóvenes sonrientes y elegantes; luego están aquellos que convierten sus retratos en actos.

Serge Berna, que colaboró con un ensayo titulado «Hasta la médula», parece dispuesto a mantener la mirada fija hasta llegar, en efecto, a la misma médula. En su rostro grueso, de piel lisa y absolutamente inexpresivo, sus ojos parecen anormalmente vacíos. Es un rostro profético: el del tipo que comete asesinatos en masa en los años cincuenta. No tiene ninguna relación con lo que tiempo después uno vería en las primeras planas de los periódicos (Charley Starkweather siempre mirando maliciosamente); es el rostro que aparecía en las pesadillas de todo el mundo, el rostro de un hombre que no sabía lo que quería pero que sabía cómo conseguirlo, un rostro tan vacío que su único equivalente cinematográfico es la máscara de hockey que lleva Jason en las películas de *Viernes 13*. A su manera, el retrato de Berna dice más acerca de los motivos que hay detrás del incidente de Notre-Dame que cualquier detalle del propio incidente. Silencioso, evoca una de las máximas más amenazadoras del Espíritu Libre: «El hombre perfecto es la causa inmóvil.» Y la foto pregunta: ¿y el hombre echado a perder? «Cuando contemplas el abismo, el abismo te contempla a ti», dijo Nietzsche, y entonces eso es lo que pareces.

Gabriel Pomerand aparece sentado ante una pared pintada de triángulos rellenos de líneas; tiene la cara surcada de rayas para hacer juego con el telón de fondo. Es en parte un chamán, en parte un alquimista, en parte un metagráfico vivo. Al igual que los sonidos que Wolman lograba sacar de su cuerpo, había algo imposiblemente antiguo en la pintura que vemos en el rostro de Pomerand. A los letristas les gustaba utilizar sus ropas –pintándose el abrigo, los pantalones y las corbatas con nuevos alfabetos–, para hacer poesía letrista, de modo que esto podía haber sido un pequeño salto, sólo que en la cara de Pomerand no hay letras: lo que en realidad había dibujado sobre sí mismo era el instinto inconsciente de comunicar, de simbolizar, de hacer una señal. Si uno retrocede hasta la representación simbólica más antigua de que se tiene noticia, un grabado en hueso perteneciente al Paleolítico Medio encontrado en la cueva de Pech de l'Azé, en la Dordogne, las señales, fechadas allá por el 150.000 antes de Cristo, hablan claramente el mismo lenguaje que utilizaba Pomerand, y pintarse el cuerpo es algo aún más antiguo, un millón de años más antiguo.

En el arte moderno, pintarse la cara puede remontarse al menos hasta los futuristas; desde entonces no ha dejado de extenderse. En 1968, el poeta letrista Roberto Altman apareció en pú-



Serge Berna, *Ion*, abril de 1952

blico con el rostro completamente cubierto de letras en tinta os cura y espesa, brochazos tan anchos que parecían más alguna en fermedad nueva y horrible que el irreductible constituyente de un lenguaje; en 1980, en los angostos y subterráneos clubs punks de Los Ángeles, Darby Crash, de los Germs, que se suicidaría ese mismo año, la contrajo. Iba más allá del gesto punk de entregar el micrófono a la multitud, más allá de la desmitificación autohumillante de la estrella punk para romper la barrera entre intérprete y espectador; en su época, eso era ya un tópico. Echándose de espaldas con la camisa destrozada, ofrecía un rotulador y dejaba que los miembros del público escribieran en su cuerpo. Estos grafitis eran una violación mayor incluso que cualquier acto punk de automutilación, que el sadismo de cualquier cliente que paga por acercarse a un artista que actúa desnudo.

La violación tuvo lugar en las grietas del conocimiento que uno tiene de cómo se supone que funciona la actuación o cualquier otro arte. Tal como escribió Kim Gordon, si pagas por ver cómo los demás creen en sí mismos, cuando entregas tu dinero puede que no lo sepas, sin embargo, sabrás que el intérprete personifica la subjetividad, y ésta convierte en objetos a aquellos que miran, o disuelve los egos cosificados que los espectadores han llevado a la actuación. Pero Derby Crash estaba haciendo algo mucho más confuso. Era como si se hubiese envuelto el cuerpo con alambre para transmitir el sonido, de manera que los circuitos hicieran audibles sonidos procedentes de los garabatos de la piel; como si, cuando entregara a la multitud el rotulador, que podía haber sido el micrófono, las voces de los demás surgiesen de su boca... o como si al recuperar el rotulador, o el micrófono, oyera su voz emergiendo de las bocas de los demás. ¿O era como si, en escena, tendido en el suelo, destruyera la subjetividad mercantilizada del intérprete para convertirse en un objeto absoluto, no en una cosificación teórica, sino en una cosa? Podías escribir encima de él sin más remordimientos de los que se sienten al escribir sobre una pared —QUE TE DEN POR CULO GERRI AMA A TONY LA CRÍTICA DE LA RELIG— hasta que el rotulador se secara.

Uno puede volver a la cara de Pomerand y esperar en vano algún signo de sorpresa. La enfermedad de Altman, la violación de Darby Crash: los ojos de Pomerand están enfocados con tanto hermetismo que parecen poder preverlo todo, como si su rostro no tuviese otra intención que dar existencia a ese futuro. Al igual que el ruido de Wolman, la cara de Pomerand era una afirmación de una poesía que estaba más allá de la capacidad del

Gabriel Pomerand, *Ion*, abril de 1952

lenguaje para contenerla; en cuanto que negación del lenguaje corriente, era una negación de la vida corriente. La poesía de Marx era la palabra-mágica; su constante inversión del genitivo («Invitarles a que abandonen sus ilusiones acerca de su condición es *invitarles a que abandonen una condición que requiere ilusiones*») era su ritmo, su nueva manera de hablar. En el microcosmos había también un factor de conexión reversible: el «estilo sublevador», lo llamaba Debord al asumirlo como propio («Incluso la verdad es un momento de lo falso»). Magia: como negación de la vida corriente, el estilo era una afirmación que las palabras utilizaban para afirmar que la vida podía revelar la melodía que uno tenía que canturrear a fin de conseguir que aquélla bailase. Si bien el letrismo no profundizó en este fenómeno, su negación de todas las formas de comunicación existentes despejó el camino; casi encontramos la sugerencia de que, si la poesía era aquello que volvía a poner en juego las deudas no saldadas de la historia, entonces las deudas no saldadas de la historia producían poesía. Cuanto más mira uno la foto de Pomerand, más inestable se vuelve; ése es el motivo.

Quizá porque es más obvio, más fácil de leer, menos chocante, nada chocante, pero no menos exigente, el retrato de Debord destaca junto a los de Pomerand y Berna. Hecho sobre «un rollo de película dañado a propósito» –una técnica sacada de la película de Isou– la foto parece una reliquia, algo recogido del desván de algún pariente muerto. Como argumento, la foto jaspeada de Debord es clara: para él el «letrismo» es ya un recuerdo.

La imagen encuadra a Debord contra una pared, desde la cabeza hasta las rodillas. Posa sin corbata, con la cabeza inclinada a un lado, las manos hundidas en los bolsillos. En el interior de las grietas y manchas de la película la postura resulta completamente actual, la esencia de la frialdad de posguerra. Uno ve a un joven perturbadoramente despreocupado, confiado, presuntuoso, que promete amor o violencia, o ambas cosas, un hombre que parece juzgar a todo aquel que pueda estar juzgándole. No posee el horror de Berna ni el misterio de Pomerand; lo que posee, dice la foto, es un futuro. Pero era la película de Wolman lo que ya había causado problemas.

LA PELÍCULA DE WOLMAN

La película de Wolman de 1951 *L'Anticoncept* combinaba un guión «autocronístico» (narrativa opuesta) aparentemente interminable, un lema hermoso («Los días de los poetas han acabado / Hoy duermo»), y un contenido visual enteramente restringido a esferas blancas enmarcadas en negro. («Todo lo redondo es Wolman», rezaba un segundo e ingenioso lema.) La película fue estrenada el 11 de febrero de 1952 en el Avant Garde Film Club del Museé de l'Homme de París, proyectada sobre un globo lleno de helio anclado al suelo mediante una cuerda.

El censor del gobierno, al parecer convencido de que algo tan oscuro necesariamente tenían que llevar algún mensaje subversivo –naturalmente, el letrismo habría estado de acuerdo– prohibió la obra. Su única esperanza era una proyección guerrillera en Cannes: el reconocimiento por parte del festival podía obligar al censor a ceder. La campaña para conseguir que se proyectase no repitió el triunfo del año anterior; aunque once letristas fueron arrestados por perturbar la paz, *Le Figaro* rechazó a los alborotadores como si no fueran más que cazadores de autógrafos. Tres décadas más tarde, *L'Anticoncept* fue proyectada con honores como parte de la exposición «Paris-Paris» que tuvo lugar

en el Centre Georges Pompidou, un edificio que por entonces dominaba lo que quedaba del vecindario de Marais, donde Wolman vivía. La película de Debord, tal como fue definitivamente presentada, tenía lugar a otro nivel.

En un prefacio al guión de la película aparecido en *Ion* –un prefacio modestamente titulado «Prolegómenos a cualquier cine futuro»–, Debord describía su entonces imaginaria película como una superación no sólo del cine convencional sino del propio *cinéma discrépant*, que según los mecanismos de la invención no podía ser superado, ya que era la ruptura de la película en sus elementos constituyentes. «Todo esto pertenece a una era que ya ha acabado –dijo Debord–, y que ya no me interesa.» Se lamentó de «carecer de ocio para crear una obra que sería menos que eterna», una obra que ya no soportaría el impulso de crearla; la tarea más ardua de todas, decía, era la construcción de un momento verdadero. Dado el guión que venía a continuación, tal cosa no era nada convincente. Dividiendo la página entre descripciones de la imagen y de la banda sonora, el guión de Debord oponía referencias literarias a imágenes de revueltas, maniobras militares colonialistas, la vida en la Rive Gauche, y un buen número de fotos del propio Debord. Había unas pocas e «isouianas» manchas negras y mucho de poesía letrista. Arrancado de sus convenciones letristas, era la oración funeraria por la juventud perdida de un muchacho de veintiún años; el tono era nebuloso y correcto. («He destruido el cine –decía Debord, curiosamente regresando al más sencillo acto surrealista–, porque era más fácil que filmar transeúntes.») Salían a relucir y se seguían los pasos de varios iconos y suicidas surrealistas. «¿Sabes? –decía el narrador cuando acababa el guión, entregando a los críticos una hoja en la que había escrita una proclama–, nada de esto importa.» Dentro del ambiente letrista, o de la bohemia del siglo XX como tal, no era realmente nada nuevo.

La afirmación de Debord de que su película –*Hurlements en faveur de Sade* (Aullidos para Sade)– representaba una superación del *cinéma discrépant* quedó justificada cuando fue finalmente realizada y proyectada. No contenía imágenes en absoluto.

Guy-Ernest Debord, *Ion*, abril de 1952

Fue estrenada en el Musée de l'Homme el 30 de junio de 1952; a los veinte minutos hubo que parar la proyección. Varios miembros del grupo letrista se marcharon en protesta porque Isou hubiese aprobado semejante atrocidad. Una segunda proyección, tres meses más tarde, logró llegar hasta el final en gran parte gracias a la vigilancia de los letristas radicales. En Londres, donde *Hurlements* fue presentada en 1957 en el Instituto de Arte Contemporáneo, el programa llevaba una advertencia: «¿ESCÁNDALO? La película... provocó disturbios cuando fue exhibida en París. El Instituto proyecta esta película en la creencia de que a sus miembros se les debe dar una oportunidad de decidir lo que piensan de ella, aunque el Instituto desea que se comprenda que no se le puede achacar responsabilidad alguna por la indignación de los miembros asistentes.» El ICA no habría vendido más entradas ni proyectando un filme de sexo interpretado por la princesa Margarita.

El historiador de arte Guy Atkins describe el pase que tuvo lugar en el ICA en 1960:

> Cuando las luces se encendieron hubo un inmediato murmullo de protesta. El público se puso en pie y lanzó palabras muy airadas. Un hombre amenazó con borrarse del ICA a menos que le fuese devuelto el dinero de la entrada. Otro se quejó de que él y su mujer habían venido de Wimbledon y había tenido que pagarse a una canguro, porque ninguno de los dos se quería perder la película. Se trataba de unas protestas tan raras que era como si Debord estuviera presente, en el papel de Mefistófeles, hipnotizando a esos ingleses corrientes y tomándoles el pelo.

Atkins prosigue:

> El ruido en la sala de conferencias eran tan fuerte que llegaba hasta los que hacían cola en las escaleras, esperando entrar para la segunda proyección. Los que acababan de ver la película salían del auditorio e intentaban convencer a sus amigos de que se fueran a casa en lugar de perder el tiempo y el dinero. Pero el ambiente estaba tan cargado de excitación que su bienintencionado consejo provocaba el efecto contrario. Los recién llegados estaban de lo más ansiosos por ver la película, ¡ya que nadie imaginaba que el espectáculo fuese una imagen completamente vacía!
>
> Posteriormente uno se daba cuenta de que el uso del vacío y el silencio por parte de Debord había surtido su efecto sobre los nervios de los espectadores, haciendo que finalmente lanzaran «aullidos en favor de Sade».

Todo aquel que esté mínimamente familiarizado con la historia de las vanguardias sabrá que nada es más fácil que provocar un alboroto mediante una supuesta afirmación artística. (Cuando *Hurlements* fue proyectado en el Musée de l'Homme hubo verdadera violencia y destrucción.) Todo lo que se necesita hacer es inducir al público a esperar algo y darle otra cosa, o, como Alfred Jarry probó en París en 1896, al iniciar su primera representación de *Ubú rey* con la única obscenidad formalmente disfrazada de *Merdre* (Mierdra), que se viola un tabú que todos reconocen como tal. En 1952, el público, no menos que los artistas, se sabía el juego desde mucho tiempo atrás... y Debord comenzó por esa premisa.

El formato de su largometraje era de pantalla negra cuando la banda sonora quedaba en silencio, y pantalla blanca cuando se oía el diálogo entre los cinco hablantes: Wolman, Debord, Berna, una tal Barbara Rosenthal e Isou, todos ellos leyendo sus frases en un tono monótono. El filme presentaba fragmentos del ambiente letrista y los rodeaba con los detritus del mundo dominante que los letristas tenían intención de reemplazar; el verdadero meollo de la película consistía en que se trataba del primer intento por parte de Debord de proclamar una serie de metáforas mediante las cuales pudiera identificar un nuevo territorio y ocuparlo. Los temas se sucedían de manera inconexa, pero lo poco que había que oír (veinte minutos de sonido de los ochenta de celuloide) era apenas la azarosa palabrería de la que dieron cuenta aquellos que escribieron acerca de la película. A su manera, *Hurlements* era un filme tan estructurado como cualquiera de Hollywood.

Comienza con unos pocos minutos de pantalla blanca/diálogo:

> Berna: Artículo 115. Cuando una persona ha dejado de aparecer por su residencia o domicilio, y cuando después de cuatro años no se ha recibido ninguna información referente a dicha

persona, las partes interesadas pueden presentar una petición al tribunal correspondiente para dar a conocer su ausencia.

Wolman: El amor es sólo válido en un período prerrevolucionario.

Debord: ¡Mientes... nadie te quiere! El arte comienza, crece y desaparece porque los hombres insatisfechos trascienden el mundo de la expresión oficial y las muestras de su pobreza.

Rosenthal: Dime, ¿duermes con Françoise?

Isou declama acerca de la muerte del cine; Berna bromea sobre el ataque por parte del Frente Juvenil al orfanato de Auteuil. Hay una frase clave de Wolman que a Isou puede que se le pasara por alto («¿Acaso sus revueltas se están convirtiendo en actos de conformismo?»); citas no declaradas de *Río Grande* de John Ford y de Saint-Just («La felicidad es una idea nueva en Europa»). Rematando la implícita autoinserción de Isou en el panteón cinematográfico, hay una serie de momentos culminantes de la historia del cine, desde 1902, el año de *Viaje a la Luna* de Georges Méliès, pasando por 1931, que aparece tanto por ser el año de *Luces de la ciudad* de Charlie Chaplin como el del «nacimiento de Guy-Ernest Debord», luego un salto de dos décadas de un tiempo que se postula como muerto hasta el *Traité* de Isou, *L'Anticoncept* de Wolman, y el propio *Hurlements*. Y se oye una frase alrededor de la cual giraría el resto de la vida de Debord —«El arte del futuro será el derrocamiento de las situaciones o no será»— seguida de un anticlímax por parte de Berna: «¡En los cafés de Saint-Germain-des-Prés!»

La banda sonora se detenía y la pantalla se volvía negra. Después de dos minutos la pantalla era de nuevo blanca y el diálogo se reanudaba. Continuaba este tipo de secuencia, y los pasajes que se alternaban variaban en longitud al tiempo que el diálogo se volvía más espaciado. Aparecían nuevos temas: el frenesí sexual, el suicidio de una actriz de doce años, el suicidio del héroe surrealista Jacques Vaché, el suicidio del héroe dadá Arthur Cravan, el presunto suicidio de Jack el Destripador, un resumen del tema («La perfección del suicidio reside en el error») y un bonito homenaje al asalto a Notre-Dame («Más de una catedral fue construida en memoria de Serge Berna»).

Había una referencia oculta a los héroes de los barrios bajos de *Les Enfants du paradis*: aquellos que al final de la película se han convertido en célebres actores, célebres cortesanos o célebres criminales. Era también una celebración de las cinco personas

cuya voz se oía en *Hurlements*: «¡Serán famosos algún día..., ya veréis!» Había también rancios tributos a la terrible sensibilidad de la juventud, intercalados de pasajes de verdadero lirismo, tomados de Joyce; luego una fina observación que desacreditaba el fácil recurso del suicidio: «Estamos a punto de hacer saltar todos los puentes..., pero los puentes son también capaces de devolver el golpe.» Después del latiguillo de «Artículo 115» había más fragmentos del Código civil francés: disposiciones acerca de la locura y sobre la responsabilidad del constructor ante su cliente, esto último quizá para introducir el número de la ley: 1793, el año de la revolución, con Saint-Just al frente del Terror, enviando a Luis XVI a la guillotina. El diálogo intermitente era un ir a tientas hacia una crítica de la moralidad vigente —la de Isou no menos que la de la sociedad en general—, y tal crítica era presentada como un ir a tientas.

Al ser *Hurlements* una pieza conceptual, uno podía tratarla conceptualmente. En ese aspecto no tengo alternativa. Debord publicó versiones definitivas de su guión en 1955, 1964 y 1978; hoy en día el filme es imposible de ver. Sólo puedo especular a partir de mi reacción al ver *Hurlements* sobre el papel.

Uno puede imaginarse al público, al principio completamente desconcertado ante la pantalla vacía, pero sintonizando con el *«scandale pour le scandale»* de la Rive Gauche, acostumbrándose rápidamente —arte-socializado— a las nuevas reglas perpetradas por la película. Imaginaos a vosotros mismos formando parte del público, podéis imaginaros esperando ansiosos los cambios de pantalla negra/silencio a pantalla blanca/diálogo, e incluso viceversa. Podéis imaginaros relajándoos, aceptando ese espectáculo supuestamente inaceptable, esa absoluta «descomposición del cine», ese «desplazamiento de los valores de la creación hacia el espectador» (Debord, en sus «Prolegómenos»). Pero a medida que uno capta la forma de la negación, se da cuenta de que esa forma como tal es una negación de la negación, una afirmación de que la creación es posible, el mundo comienza a reformarse... a reformarse cómodamente.

Después de una hora de estar viendo eso, uno no puede por menos que esperar la golosina de un poco de conversación, otro aforismo, otra cita para complacer a los enterados y desconcertar a cualquier turista perdido; quizá, al final, apareciese incluso una imagen. Si el propósito del letrismo, tal como Debord y Wolman recapitularon en 1955, era provocar una «fatal inflación de las artes», entonces aquello era verdadero ultra-letrismo ya que se tra-

taba de una sola imagen, no importaba de qué, que tendría más fuerza que todas las tomas de la nube en forma de hongo que cerraban todas las películas de vanguardia realizadas en todo el mundo en 1952. Un penique sería realmente una fortuna; el banco dadá enriquecería al final más allá de todos sus sueños. En este guión, el autorretrato final insertado en la versión de *Hurlements* que aparece en *Ion* sería el segundo advenimiento de Cristo.

De manera que puedes imaginarte a un público entregado a ese acontecimiento, reconociendo las prescripciones de la película y ateniéndose a sus órdenes: ciertamente, mientras leía el guión definitivo, después de haberme encontrado durante un año con las más variadas reseñas de esta película-sin-imágenes, ésa era la reacción que imaginaba. Entendí la broma; todo comenzaba a parecer razonable. Ésa era la reacción que deseaba Debord, y de este modo, después de más de cincuenta minutos de cambios de pantalla blanca a negra, de voz a silencio, manejaba los hilos. «Vivimos como niños extraviados nuestras aventuras incompletas», decía Debord en la banda sonora. *«Enfants perdus»*: el público habría sabido que se refería a los letristas y al orfanato de Auteuil; que estaba utilizando la jerga militar francesa para referirse a soldados enviados a misiones de reconocimiento casi suicidas; que estaba parodiando la jerga sociológica francesa, entonces en boga, para referirse a la juventud francesa de posguerra. Y el público habría sabido que Debord, sobre todo, evocaba los *enfants perdus* que aparecen en la película de Marcel Carné de 1942, *Les Visiteurs du soir* (Los visitantes de la noche), Gilles y Dominique, jóvenes emisarios del diablo enviados para destruir el amor en la tierra, destructores seducidos por el amor terrenal; el público habría sabido que en *Les Visiteurs du soir* el diablo representa a Hitler, y que no había manera de que Debord no lo supiese. El filme habría alcanzado un momento de obviedad, confusión, incertidumbre: *«Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes.»* Seguían veinticuatro minutos de silencio, durante los cuales la pantalla permanecía negra. Entonces, en aquellas raras ocasiones en que el público o los encargados de la sala permitían que la película concluyese, ésta acababa.

Aun admitiendo que pudiera haber sido la falta de dinero o la simple pereza lo que condujo a Debord a rayar las imágenes y gran parte de la banda sonora de su guión aparecido en *Ion*, tal vez sea posible imaginarse su estado mental mientras daba forma final a su película. Después de convencer al público de que podía aceptar una aceptable versión de la nada, insistía en las cosas reales.

El silencio de John Cage *4' 33"*, presentado el mismo año de *Hurlements*, era un concepto, y al público se le ofrecía un intérprete para que lo mirase, un hombre sentado al piano que no tocaba. La película de Debord era al mismo tiempo *menos* (en términos de descomposición, cada minuto adicional era una reducción geométrica) y *más* (setenta y cinco minutos más). Naturalmente se trataba de una broma, al igual que *The Best of Marcel Marceau*, un elepé editado en 1971 en el sello MGM/Gone-If por Mike Curb (en 1978 elegido vicegobernador de California y seriamente considerado como candidato republicano a la presidencia), que presentaba dos caras de *Silencio: 19 min., aplausos: 1 min.* Puede que sufrir la experiencia de *Hurlements* resultara un aburrimiento indescriptible, una provocación presentada en el ambiente más estéril, algo por lo que ni valía la pena luchar. Uno podía desconectar el proyector o marcharse. Leer muchos años más tarde el guión definitivo de Debord –leerlo como un argumento, como un manifiesto, como un acontecimiento antes-del-hecho desarrollándose en la mente del creador– puede ser un puro shock, un puro estremecimiento.

El manifiesto tiene sus cláusulas obvias. La pantalla negra sugería que el arte era un truco; que cualquier película real que uno pagaba por ver estaba llena de nada; que los letristas eran invisibles para la sociedad dominante, que vivían en las sombras, que trabajaban en la oscuridad, que no importaba lo incomprensibles que pudieran ser para otra persona las palabras y no-palabras de los letristas, la negrura que acompañaba al silencio significaba que ellos solos podían reivindicar su época. Pero el centro *Hurlements*, y la clave de su estética, era su conjunto de referencias y metáforas: *Les Enfants du paradis*, Saint-Just, el escándalo de Notre-Dame, *Les visiteurs du soir*, *«enfants perdus»*, y la extraña exclamación de que el arte del futuro nada tendría que ver con la descomposición del cine ni con cualquier

otra cosa pues el arte, en el futuro, sería una cuestión de situaciones.

«Yo estaba allí... arriba en el balcón, con Guy, con las bolsas de harina», dijo Michèle Bernstein en 1983, treinta y un años después de la primera proyección completa de la película de Debord el 13 de octubre de 1952 en el Film Club del Barrio Latino. «Debajo de nosotros estaban todos los conocidos: e Isidore Isou, y Marc, O, que había roto con Isou y con quien nosotros habíamos roto. Antes de la película, Serge Berna apareció en el escenario, y fingiendo ser un profesor hizo un maravilloso discurso acerca del cine. La harina, naturalmente, estaba para ser tirada sobre la gente que había debajo. Y en aquellos días yo tenía buena voz..., una voz capaz de romper el cristal. No sé qué ha pasado con ella..., si es de tanto fumar o beber. No era un chillido sino un sonido que yo era capaz de hacer simplemente. Yo iba a "aullar" cuando la gente comenzase a hacer ruido, cuando empezaran a quejarse..., yo iba a hacer el ruido más espectacular. Y lo hice.

»No puedo recordar si Guy o yo nos quedamos hasta el final... ya sabe que en los últimos veinte minutos todo lo que hay es silencio, nada. Pero yo sabía que Serge Berna intentaba evitar que la gente se marchase. "¡No os vayáis! ¡Al final ocurre algo realmente guarro!"»

HURLEMENTS

Hurlements abrió un camino para romper con Isou, aunque no porque el maestro, enfrentado con la deslealtad que el filme inspiraba, rechazase su participación. En 1979 publicó «Contre le cinéma situationiste, néo nazi» (Contra el cine situacionista, neo nazi), un panfleto acerca de *Hurlements* y de las últimas películas de Debord tan airado que Isou fue incapaz de volver a llamar a Debord por su nombre. En 1952 Isou sancionó la entrada de *Hurlements* en el canon letrista. Con las proyecciones de su no-película, Debord «creaba situaciones»: y esos incidentes, alborotos y desmanes que separaban a unos pocos de unos cuantos que ya eran pocos, sugerían que si la creación de situaciones podía reemplazar al arte tal como todos lo concebían, entonces la creación de situaciones podía reemplazar a la vida tal como todos la aceptaban.

Página sobre las primeras proyecciones de *Hurlements en faveur de Sade*, tomada de *Mémoires* de Guy-Ernest Debord, 1959

Dadá era un matrimonio entre la travesura y la negación, igual que *Hurlements...*, ¿qué pasaría si uno iba más lejos? ¿Qué pasaría si, a partir del arte, uno creara algo que no pudiese retornar al arte, algo que no fuera una representación de lo que era o debía ser, sino un suceso en sí mismo, buscando un momento concreto y un nuevo lenguaje para hablar de él? ¿Qué pasaría si uno creaba algo que siguiese creando espontáneamente, una serie de deseos traducidos a gestos, un conjunto de deseos cuyos campos de fuerza pusieran al mismo nivel todos los museos, hábitos, rutinas, todos los paseos y charlas cotidianas, hasta que cada momento tuviera que ser una nueva obra de arte o nada?

Eso no era «letrismo». En julio de 1952, poco después del primer estreno abortado de *Hurlements*, Wolman y Debord, dos *artistes maudits* reconocidos, el uno prohibido por el gobierno, el otro por el público, formaron una tendencia secreta dentro del movimiento de Isou: la «Internacional Letrista». Sin ser del todo conscientes de que estaban a punto de trasladarse a su propio territorio, buscaban una brecha más remota; unos pocos meses más tarde la encontraron.

LA OCASIÓN

La ocasión fue la llegada a París de Charlie Chaplin, en gira promocional de su nueva película *Candilejas*. A su partida de los Estados Unidos (y en la víspera de una elección presidencial en la que Richard Nixon, el candidato republicano a la vicepresidencia, acusaba a la administración demócrata de ser blanda con los comunistas), Chaplin había sido citado a declarar oficialmente por el fiscal general por subversivo, y se le había prohibido regresar a los Estados Unidos. Días después, Chaplin fue recibido por la recientemente coronada Isabel II en la Corte de Saint James, donde, como súbdito británico, realizó la indispensable reverencia. Inglaterra le daba la bienvenida a su hogar; en la siguiente fase de la gira, Europa le abrió los brazos. En París, los periódicos estaban fuera de sí; *Charlot* estaba en primera página día tras día. Chaplin era condecorado con la Legión de Honor. Ofrecía una ronda de entrevistas; el 29 de octubre de 1952 celebró una conferencia de prensa en el Ritz, y la Internacional Letrista anunció al mundo su existencia.

Mientras la multitud que se encontraba frente al hotel salmodiaba sin cesar el nombre de Charlot, Debord y Berna intentaban bloquear las puertas y Wolman y Brau rompían la barrera policial, gritando maldiciones y repartiendo panfletos. En éstos se leía:

NO MÁS PIES PLANOS

Subdirector de Mack Sennett, subactor con Max Linder, Stavisky de las lágrimas de las madres solteras de los pequeños huérfanos de Auteuil, todo eso eres tú, Chaplin, chantajista emocional, maestro-cantor de la desgracia.

El cameraman necesitaba su Delly. Es sólo a él que le has dado tus obras, y tus buenas obras: tus caridades.

Porque te has identificado con el débil y el oprimido, atacarte a ti ha sido atacar al débil y al oprimido, pero en la sombra de tu bastón de junco algunos podían ver ya la porra de policía.

Tú eres «el-que-pone-la-otra-mejilla» —la otra mejilla del culo—, pero para nosotros, jóvenes y hermosos, la única respuesta al sufrimiento es la revolución.

No nos tragamos las «absurdas persecuciones» que te convierten en víctima, tú, Max de Veuzit de pies planos. En Francia, el Servicio de Inmigración se hace llamar Agencia de Publicidad. Del tipo de conferencia de prensa que diste en Cherburgo no podían salir más que bobadas. No tienes nada que temer del éxito de *Candilejas*.

Vete a dormir, insecto fascista. Recoge la pasta que has ganado. Relaciónate con la alta sociedad (te adoramos cuando te arrastraste sobre la barriga delante de la pequeña Isabel). Muérete pronto: te prometemos un funeral de primera clase.

Rezamos para que tu última película sea realmente la última.

Las luces de los focos han derretido el maquillaje del así llamado brillante mimo y dejado al descubierto al viejo siniestro y transigente.

Váyase a casa, señor Chaplin.

La Internacional Letrista:

SERGE BERNA — JEAN-L. BRAU

GUY-ERNEST DEBORD — GIL J WOLMAN

Aquí había una discusión: la idea de que el arte sentimental de Chaplin, el arte de *Luces de la ciudad*, cualquier arte, era «chantaje emocional»: la desviación de la fuerza viva de uno ha-

cia un cielo vacío, donde todo era cierto y nada era posible. No se puede decir que la discusión llenara los periódicos. *Combat* identificó a los gamberros antichaplinianos como «letristas»; junto con Pomerand y Lemaitre, Isou se disociaba a sí mismo de la acción, aunque en los términos más suaves. En una carta a *Combat*, Isou observó la «excesiva histeria» que había saludado a Chaplin, pero apoyaba su caso con el argumento de que el trabajo creativo de Chaplin en el cine le hacía inviolable: un dios era un dios. Isou no denunciaba a sus cuatro discípulos; simplemente se unía «al homenaje que le habían rendido a Chaplin».

Debord y los demás no iban a dejar pasar una oportunidad como ésa. Por primera vez ocupaban el terreno de la vida pública, y eran felices allí. Desde Bélgica, donde habían ido para proyectar el *Traité* de Isou, escribieron a *Combat*:

> Tras nuestra intervención contra la conferencia de prensa celebrada por Chaplin en el Ritz, y los fragmentos y partes del opúsculo «No más pies planos» reproducidos en los periódicos –un opúsculo que se manifiesta exclusivamente en contra de ese artista–, Isou y sus sumisos y encanecidos seguidores han publicado una nota desaprobando nuestra acción (en esta cir cunstancia específica) en *Combat*. Apreciamos la relevancia de la obra de Chaplin *en su época*, pero sabemos que hoy en día las novedades están en todas partes, y que «las verdades que ya no son interesantes se convierten en mentiras» (Isou).

Los miembros de la Internacional Letrista acotaban su territorio:

> Creemos que la más urgente expresión de libertad es la destrucción de los ídolos, especialmente cuando afirman representar la libertad. El tono provocador de nuestro panfleto era una reacción contra un entusiasmo unánime y servil. El hecho de que ciertos letristas, y el propio Isou, hayan elegido negarnos es una prueba de la incomprensión que siempre ha separado, y todavía separa, a los extremistas de aquellos que ya no están cerca del filo, y nos separa de aquellos que han renunciado a la «amargura de su juventud» y «sonríen» ante las glorias establecidas... y separa *aquellos que tienen más de veinte años de aquellos que tienen menos de treinta.* Reclamamos toda la responsabilidad de un texto que sólo nosotros hemos firmado. Nosotros

«Aquellos que ya no pueden permanecer cerca del borde», 1987

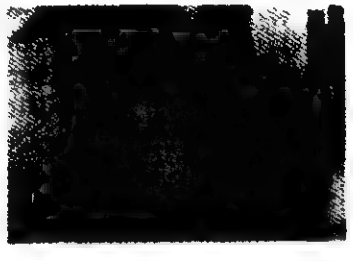
no negamos a nadie. La indignación nos deja totalmente indiferentes. Ser reaccionario no es una cuestión de grado.

Abandonamos a nuestros detractores a la anónima multitud de los fácilmente ofendidos.

Ignorando esa ley que declara la obligatoriedad del derecho de réplica en las disputas aireadas en la prensa, y sin duda debido a lo efímero de todo el asunto una vez que Chaplin se fue de Francia, *Combat* no publicó la declaración. La «intervención» anti-Chaplin fue engullida en la publicidad del momento: un chismorreo de dos días en Saint-Germain-des-Prés. Como mucho fue una repetición a pequeña escala del asunto de Notre-Dame, en el terreno más engañoso de la cultura popular. No tuvo el mismo efecto: ni Marx ni ningún otro habrían sugerido jamás que la crítica de la cultura popular era el prerrequisito de toda crítica. Los nuevos miembros de la Internacional Letrista rápidamente se desvanecieron en el interior de sus propias vidas, en sus propias actividades aún poco definidas, en la oscuridad proclamada en *Hurlements en faveur de Sade*. No compartían el gusto de Isou por la publicidad, y no emergerían verdaderamente hasta casi seis años después, cuando el primer número de la *Internationale situationniste* viera la luz en toda Europa occidental. Su última página, que mostraba una foto de Brigitte Bardot echada sobre la grupa de un caballo, los pechos apuntando hacia arriba, rezaba:

CHICOS, CHICAS
Se necesita talento para salirse de esto y jugar
No hacen falta cualificaciones especiales
Si eres hermoso o inteligente
La historia puede estar de tu lado
CON LOS SITUACIONISTAS
No hay teléfono. Escribe o aparece:
32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris, 5e.

A principios de 1953, Jean-Michel Mension, un adolescente convertido en póster viviente, desfilaba por las calles de Saint-Germain-des-Prés con crípticos eslóganes garabateados en los pantalones. Ed van der Elsken, un joven fotógrafo holandés, paró al muchacho y le hizo posar con un tal Fred, un delincuente. Actualmente, apenas es posible discernir las inscripciones: «*L'INTERNATIONALE LETTRISTE NE PASSERA PAS*» en la pierna derecha de Mension, fragmentos de un anuncio de *Hurlements en faveur de Sade* en la izquierda («*film dynamique*», y algo acerca de «muchas chicas»). Unos pocos días más tarde, Mension y Fred se emborracharon, se rociaron el pelo con peróxido y fueron dando tumbos por el barrio, abofeteando a las mujeres que estaban de compras y buscando pelea con los dependientes. Fueron apaleados y arrojados a la calzada, donde la policía les encontró y les llevó a la cárcel.



Más o menos por la misma época, nuevas pintadas comenzaron a aparecer en las paredes del vecindario:

DEJADNOS VIVIR
EL ÉTER SE VENDE POR NADA
LARGA VIDA A LO EFÍMERO
LIBERTAD PARA LAS PASIONES
NO TRABAJES NUNCA

«¿Nuevo?, ¡cuentos!», podría haber dicho cualquiera que viviese en la Rive Gauche: era una tosca imitación del viejo surrealismo. Pero justamente era la tosquedad lo importante. Los surrealistas habían lanzado por primera vez tales consignas en los años veinte, cuando la revolución parecía inevitable; a principios de los cincuenta, cuando la revolución parecía imposible, las palabras apenas eran lenguaje. Resultaban una inversión. Esas pobres frases eran tan primitivamente surrealistas que parecían presurrealistas. Decían que el surrealismo jamás había existido, que había que inventarlo todo desde el principio. «Quienes intentan tomar posiciones *después* del surrealismo –decía en junio de 1958 el primer artículo del primer número de *Internationale situationniste*– descubren una y otra vez cuestiones que lo *preceden*.» En el Cabaret Voltaire, tal como Raoul Vaneigem contaría en *Tratado del saber vivir*, nada, ni siquiera la guerra o la manera en que ponías el vaso de cerveza sobre la mesa, seguía siendo igual: «Todo fue transformado.» Ésa era la situación que la Internacional Letrista se dispuso a construir, pero no en un cabaret; empezó con pósters vivientes que golpeaban a la gente por la calle. «Los únicos fenómenos modernos comparables a dadá son los estallidos más salvajes de delincuencia juvenil», dijo Vaneigem, quien creía que el papel de la Internacional Situacionista era aplicar «la violencia de los delincuentes en el plano de las ideas». La Internacional Letrista comenzó aplicando sus ideas en el plano de la delincuencia. Recorrían las calles con eslóganes y sus objetivos eran los agentes inconscientes de la economía del espectáculo-mercancía; en aquellos años debió de parecer toda una idea.

LA IL

La IL tuvo una idea: «Una Idea Nueva en Europa», tituló un manifiesto del 3 de agosto de 1954, retrocediendo hasta la frase de Saint-Just, acuñada tal como la transmitió a la Convención Revolucionaria el 13 *vêntose*, Año II: es decir, el 3 de marzo de 1794. «La felicidad es una idea nueva en Europa», había dicho Saint-Just; «El ocio es la verdadera cuestión revolucionaria», dijeron Michèle-I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Véra y Gil J Wolman, en el séptimo número de *Potlatch*, el boletín de la IL.

En cualquier caso, las prohibiciones económicas y sus corolarios morales pronto serán completamente destruidos y superados. La organización del ocio –la organización de la libertad de una multitud *un poco menos* empujada al trabajo continuo– es ya una necesidad para los estados capitalistas, tanto como para sus sucesores marxistas. En todas partes, uno se ve limitado a la degradación obligatoria de los estadios o de los programas de televisión.

Por encima de todo, es por esta razón que debemos denunciar la condición inmoral que se nos impone: el estado de pobreza.

Habiendo pasado unos cuantos años *no haciendo nada*, en el sentido más corriente del término, podemos hablar de nuestra actitud social como de vanguardia, porque en una sociedad todavía provisionalmente basada en la producción, hemos buscado dedicarnos exclusivamente al ocio.

Si esta cuestión no se plantea abiertamente antes del derrumbamiento del actual desarrollo económico, el cambio apenas será un chiste malo. La nueva sociedad que una vez más recoge los objetivos de la vieja sociedad sin haber reconocido e impuesto un nuevo deseo: ésta es la tendencia verdaderamente utópica del socialismo.

Parece que sólo hay una tarea digna de considerar: el perfeccionamiento de un completo *divertissement*.

Más que alguien a quien le suceden aventuras, el aventurero es alguien que hace que sucedan.

La construcción de situaciones será la continua realización de un gran juego, un juego en el que los jugadores elegirán participar: un cambio de escenarios y conflictos para exterminar a los personajes en una tragedia de veinticuatro horas. Pero ya no nos faltará tiempo para vivir.

Tal síntesis tendrá que ir acompañada de una crítica del comportamiento, una convincente planificación urbana, un dominio de ambientes y relaciones. Conocemos los principios fundamentales...

La teoría de la antieconomía de la IL iba seguida en la misma página de «Las mejores noticias de la semana», una sección fija de *Potlach*:

> Washington, D.C., 29 de julio (A.P.): En un discurso pronunciado en una convención religiosa, Richard Nixon, vicepresidente de los Estados Unidos, declaró que aquellos que creían que «un bol lleno de arroz» podía evitar que los asiáticos se volvieran hacia el comunismo estaban «cometiendo una grave equivocación».
>
> «El bienestar económico es importante –prosiguió el vicepresidente–, pero afirmar que podemos ganarnos a los asiáticos simplemente aumentando su nivel de vida es una mentira y una calumnia. Se trata de un pueblo orgulloso, con una gran historia a sus espaldas.»

De este modo Richard Nixon añadía su voz al creciente coro de la Internacional Letrista.

ARMADA

Armada con esta teoría, la IL tenía una práctica. Wolman lo resumía en una carta dirigida a Jean-Louis Brau en la primavera de 1953:

> ¿Que dónde estábamos cuando te marchaste? Joël ha salido de la cárcel por un tiempo: libertad condicional. Libertad también para Jean-Michel y Fred (en la cárcel por exceso de velocidad... bebidos naturalmente). La pequeña Eliane salió la semana pasada después de un dramático arresto en la habitación de una doncella en algún lugar de Vincennes. Eliane estaba con Joël y Jean-Michel (debo decirte que borrachos), quienes rehusaron abrir la puerta a la policía, que pidió refuerzos. En la confusión perdieron el sello de la IL. Linda aún no ha sido juzgada... Sarah todavía está en la cárcel, pero su hermana, de dieciséis años y medio, ha ocupado su lugar. Ha habido más arrestos, por drogas, por quién sabe qué... Ya resulta aburrido. Luego está G.-E., que pasó diez días en un sanatorio, donde le enviaron sus padres después de que intentara asfixiarse. Ya ha vuelto. Serge saldrá de la cárcel el 12 de mayo. Anteayer vomité en Moineau. La última diversión es pasar la noche en las catacumbas (otra de las brillantes ideas de Joël)...

Los miembros de la IL intentaban convencerse a sí mismos de que esto era un ensayo para la revolución que mutuamente se habían prometido llevar a término: la supresión del arte y el fin del trabajo, un cambio de escenarios y conflictos que exterminaría a los personajes en una tragedia y traería a la vida a personas reales. Sería la primera revolución, se dijo a sí misma la IL, basada conscientemente no en una crítica del sufrimiento en la sociedad dominante sino en una «crítica total de su idea de felicidad», una crítica en forma de actos, una nueva manera de llevar a cabo la vida cotidiana. La felicidad era todavía una idea nueva en Europa, ciento sesenta años después de que Saint-Just oyera cómo le condenaban por traidor a la revolución; después de que él, la voz del Hombre Nuevo, permanecieran en silencio mientras le llevaban, de la noche a la mañana, del Comité de Seguridad Pública a la guillotina. Desde entonces, todas las revoluciones oficiales se habían basado no en la felicidad sino en la justicia, y sobre esa roca se habían hecho añicos o convertido en piedra. Pero ¿acaso no todos los verdaderos revolucionarios eran impulsados, tal como Ivan Chtcheglov dijo para la IL en su «Fórmula para un nuevo urbanismo», por el deseo de felicidad, por el anhelo de un mundo en el que fuera imposible no enamorarse? Les había avergonzado admitirlo; y esas escasas ocasiones en que lo habían admitido habían sido expurgadas de la historia oficial. ¿Qué importa mi felicidad contra una multitud que llora porque carece de comida y ropas? No importa, decían los propietarios de la tradición revolucionaria. Instalándose en «las catacumbas de la cultura visible», la IL tropezó con una idea que se remontaba al Espíritu Libre: «Mi felicidad debería justificar la existencia misma.» Del mismo modo, los principios opuestos y fundamentales de justicia y felicidad se convertían en uno; de eso, creía la IL, era de lo que hablaba Saint-Just.

Nacido en 1767, ejecutado en 1794, Louis-Antoine de Saint-Just fue el profeta de la República de la Virtud; de una virtud latente en todo ser humano, suprimida y retorcida por los amos del viejo mundo, que tenía que ser sonsacada de cada nuevo ciudadano... o reforzada. Reconociendo un nuevo deseo de felicidad, Saint Just tuvo por un instante el poder de imponerlo: las

Jean-Michel Mension y Fred, 1953, fotografiados por Ed van der Elsken

palabras que seguían a «una nueva idea de Europa» eran «os propongo el siguiente decreto». Hablaba en el escenario de la historia mundial, un pie en París y otro en Esparta. Hablaba a Licurgo y Tucídides, a Lenin y a Pol Pot, y sabía que ellos oirían lo que estaba diciendo. La IL hablaba en un bar que vendía inmunidad y consuelo junto con vino y cerveza: «Cafe Megalomanía», tal como en su momento lo habían llamado los dadaístas berlineses. Allí la IL intentó recobrar el tono de voz de Saint-Just; un tono difícil de captar, austero y extático, furioso y sereno, el tono de un críptico eslogan: «La mente es un sofista que conduce la virtud al cadalso.» Podías pasarte días enteros dándole vueltas a estas palabras, o podías mirar la cara de Saint-Just, en bustos y grabados; al igual que el propio joven cuando se le acabó el tiempo, no decía nada. Si un retrato era frío, los pómulos duros y los ojos encapirotados, el otro era blando, las mejillas lisas y llenas, los ojos inocentes. «A decir verdad, la única razón por lo que uno lucha es por aquello que ama –dijo el filósofo del Terror–. Luchar por todos los demás es sólo una consecuencia.»

La IL, escribió Eliane Brau en 1968 (con el nombre de Eliane Papai, se trataba de la «Pequeña Eliane» de la carta de Wolman), era «autoterrorismo». El grupo exigía que cada uno practicara el terrorismo en sí mismo: «Un proceso autoeducativo –dijo Raoul Hausmann de la psicología del Club Dadá de Berlín–, en el cual la rutina y las convenciones tuvieran que ser implacablemente eliminadas.» La IL trabajaba con la mayor firmeza para mantener la convicción de que nada era más importante, y de este modo, cualquier persona que se considerase inmerecedora del juego era automáticamente excluida; Saint-Just, en cuya sociedad ideal la prohibición sería la sanción definitiva, lo habría aprobado. Oficialmente, los primeros en ser eliminados fueron Isidore Isou, Gabriel Pomerand y Maurice Lemaitre, quienes nunca habían estado presentes (reclamando su derecho a las palabras «letristas» y «letrismo» después del incidente de Chaplin, la IL incorporó a los fundadores sólo para expulsarles como traidores a sus propias ideas); a éstos les siguieron, en el año transcurrido entre la carta de Wolman a Brau y «... Una Nueva Idea en Europa», el propio Brau (un «militarista», según afirmaba el segundo número de *Potlatch*), Serge Berna, («carente de rigor intelectual»), el engalanado Mension («meramente decorativo») e incluso el visionario Chtcheglov («mitomanía, delirio, falta de conciencia revolucionaria»). «No tiene sentido re-

cordar a los muertos», escribió Wolman para sellar la primera lista de ejecuciones de la IL. Al igual que en ciertas sectas fundamentalistas, aquellos que quedaron dentro del grupo no volverían a hablar con ninguno de los que habían sido expulsados, ni siquiera de ellos. Pero en 1978 Debord lo hizo en su película *In girum imus nocte et consumimur igni*, emparejando una imagen de Chtcheglov con una cita anónima. Debord leía en la banda sonora: «¡Cuántas veces, a través de los tiempos, será interpretado en lenguas desconocidas el drama sublime que estamos creando, ante un público que aún tiene que nacer!»

Los años han cargado de ironía esas palabras, pero todavía causan verdadero asombro; siguiendo el rastro del tema, Debord colocó un panel con viñetas sobre la pantalla. «LOS CABALLEROS DEL PRÍNCIPE VALIENTE EN BUSCA DE AVENTURAS», rezaba el título: «AVANZA HASTA ACERCARSE AL MISTERIOSO DESTELLO QUE ILUMINA EL LUGAR DONDE NINGÚN HUMANO SE HA AVENTURADO JAMÁS.» Luego reaparecía Chtcheglov, y Debord hablaba en su propio nombre: «Se dice que simplemente sometiendo la vida y la ciudad a su mirada, las transformaba. En un año descubrió a aquellos que durante un siglo habían sido víctimas de la venganza.» Ese descubrimiento era el drama de la IL, estaba diciendo Debord, y esas víctimas de la venganza, su legado.

Lo que define a la IL es esta expresiva contradicción entre actos nihilistas tan pueriles como apartarse de cualquier justificación filosófica y a la vez poseer una voz tan clásicamente sentimental que podía ennoblecer el acto más pueril; entre un ancestro encontrado que llevaba las semillas del totalitarismo y el asesinato en masa y una voluntad de negación que contiene «no otra promesa que la de autonomía sin reglas y sin freno» (Debord, *In girum*). En una conversación que va desde el Cabaret Voltaire a los Sex Pistols, la IL es una culminación de la cara A de la historia y una fuente para la cara B. Más vitalmente, la IL articula la posibilidad de que cada actor pueda hablar el lenguaje de todos los demás.

En esta historia, la IL es el nivel cero, un recipiente tan lleno como vacío. La IL poseía un sello, que representaba a la historia, y que, antes de que se perdiera en un momento de embriaguez, el grupo tenía intención de aplicar a cualquier filosofía que pudiera derivarse de paseos en coche y noches pasadas en tumbas subterráneas. Al mismo tiempo, la IL condenaba a todos aquellos que creían en «dejar rastros», y en efecto, ellos dejaron bien pocos: en cinco años, menos de tres docenas de

breves panfletos, un puñado de ensayos fugitivos, varias muestras de *détournement*, algunas pegatinas en postes telefónicos, un eslogan garabateado en una pared. Podemos añadir un pequeño montón de memorias: el libro collage de Debord con tapas de papel de lija, sus películas *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) e *In girum*, y las novelas de Michèle Bernstein *Tous les chevaux du roi* (Todos los caballos del rey) (1960) y *La Nuit* (1961): extrañas memorias, pues mientras que todas se remontaban a la IL como tema o escenario, ninguno la menciona jamás.

En cierto modo todo esto encaja, pues realmente era un vacío que el grupo había intentando evocar. El improbable proyecto de la IL era «no hacer nada», y aun así mantenerse; de este modo su logro más tangible fue persistir desde 1952 hasta 1957, cuando aquellos pocos que quedaban (aquellos que, tal como Bernstein lo expresó en 1983, de algún modo se habían inhibido de colocar «sus vasos en la mesa a la manera burguesa») se unieron con otros, artistas en activo más viejos y mucho más notables que los lollardos intelectuales de la IL, para formar la Internacional Situacionista.

Como organización que desde 1958 hasta 1969 extrajo un sentido único y público a una gran cantidad de acontecimientos públicos, y que con la revuelta de mayo del 68 incluso les dio forma, la IS empequeñece a la IL, incluso aunque la primera posea una historia más profunda: la fábula que hay tras el cuento que la IS contaba como un hecho. En la IL había cierto absolutismo oculto bajo el primitivismo del grupo, pero por esto es por lo que Debord justificaba la disolución de la IL dentro de la impresionante nueva federación con un argumento titulado «Un paso atrás». «Lo que hicimos puede ponerse sobre la mesa; lo que hicimos fue lo que escribimos», dice Bernstein de la IS, y aun así, el violento encanto de lo que escribió la IS, su espectacular autoridad, oculta el primitivismo de la propia IS. Al hacer pública su crítica y asegurarse al mismo tiempo de que sus autores permanecían en la oscuridad –porque sus miembros (unas veces hasta veinte, otras, como a principios de 1968, menos de una docena) encontraban un tono que les permitía hablar como tribunos de un imperio invisible–, el grupo se convirtió en algo mítico casi antes de comenzar, y quedó como algo espectral aun en sus momentos más públicos; por eso su historia, ya sea registrada en fanzines punk o en publicaciones académicas, está llena de mitos, de narraciones de «teatro callejero» y

Ursprunges simbólicos, de bromas públicas del tipo de la intervención en Notre-Dame. En cuanto que atribuidos a la IS, los sucesos son ficticios... aunque también reales, realizados al principio secretamente y en miniatura por la IL, y luego por sus lectores, fans o herederos en diversos escenarios de la historia del mundo (aunque se tratase de escenarios construidos en un día y desmontados casi con la misma rapidez). Ello se debe a que el espíritu de tales sucesos, el deseo por parte de la IL que no fueran intervenciones, sino fundamentos, impregnó lo que los situacionistas escribían. Y ese espíritu –como totalidad, y ausente de cualquier otra voz en su época– era al mismo tiempo rabioso y alegre, crítico y travieso, desesperado y feliz: «El nuestro es el mejor esfuerzo realizado hasta ahora por *salir* del siglo XX.»

Escribir eso hizo que me sintiera más animado. No hay mejor antídoto para la terrible sensación de impotencia que atenaza al hombre moderno por la garganta que un vigoroso ejercicio de imaginación. Son los atractivos de la imaginación lo que ha permitido que triunfaran todos esos movimientos guerrilleros de las más bajas capas sociales, eso y la voluntad de perdurar en base a una idea de futuro. Es sólo esto último lo que me ha impedido llevar a cabo grandes cosas por mí mismo.

Guy Vanderhaeghe, *My present age*, 1985

ORIGINADA

Originada en 1957, la Internacional Situacionista fue considerada poco más que como una asociación paneuropea de estetas megalómanos y chiflados fanáticos, despreciados por la izquierda e ignorados por todos los demás. Posteriormente, en 1966, cuando un grupo de entusiastas del situacionismo se hizo cargo del sindicato de estudiantes de la enorme Universidad de Estrasburgo y utilizó los quinientos mil dólares del presupuesto del sindicato para extender la propaganda situacionista por todo el mundo; y luego, en 1968, con los sucesos de mayo, la IS se

hizo famosa como la «Internacional oculta», cuya responsabilidad en el estallido revolucionario el presidente De Gaulle achacó a esos pocos que se «deleitaban en la negación», aunque jamás llegase a explicar cómo había sido posible que esas pocas personas hubieran llevado su gobierno al borde de la disolución. En efecto, De Gaulle tenía razón, se trataba de unos pocos «en revuelta contra la sociedad moderna, contra la sociedad de consumo, contra la sociedad tecnológica, ya sea del comunismo del Este o del capitalismo del Oeste». «El mérito de los situacionistas –escribió la IS en septiembre de 1969, en el número 12 y último de su publicación *I.S.*– fue simplemente haber señalado los nuevos focos de la revuelta en la sociedad moderna»: una revuelta contra la idea de felicidad que tenía esa sociedad, contra la ideología de la supervivencia; una revuelta contra un mundo en el que cada alza del nivel de vida significaba un alza en «el nivel de aburrimiento», un mundo cuyo lenguaje estaba tan empobrecido por su propia falsedad que el más pequeño rechazo podía convertirse en un no que todos comprendieran. «Si mucha gente *hizo* lo que nosotros *escribimos* –escribieron los situacionistas una última vez–, fue porque escribimos lo negativo que habíamos vivido, y eso había sido vivido por muchos otros antes que nosotros.» Pero si lo negativo que escribieron los situacionistas era una especie de tesoro oculto de la vida moderna («otro maldito Grial», decía Debord en *In girum*), la IL había dibujado el mapa para encontrarlo.

La IS comenzó con una «declaración de guerra contra la vieja sociedad»: en el número 1 de *I.S.*, la cultura era declarada un cadáver ambulante, la política una caseta de feria, la filosofía una lista de doctrinas pasadas de moda, la economía un truco, el arte merecedor sólo de pillaje, los derechos legales una renuncia, la libertad de prensa un límite consensual del discurso de lo real y lo posible. Llevado a cabo por escritores de una media docena de países, el ataque era intrincado y global, afinado con las noticias del día, repleto de teoría e ilustrado con fotos de modelos y bellezas en bañador. Con cada número de la revista, que se publicó más o menos durante un año con tiradas de unos pocos miles de ejemplares, cada número soberbiamente impreso y reluciente con sus tapas de chapa metálica (el número 1 de *I.S.* era dorado, el número 12, púrpura), el ataque se extendía. Con una especie de complicidad resistente, como si las personas que antaño eran consumidores racionales se hubieran convertido en enloquecidos científicos sociales, los situacionistas

descodificaban los anuncios que aparecían en la prensa, el cine, las estaciones de metro; componían imágenes negativas a partir de las fotos de «publicidad-propaganda» de las ciudades y los ciudadanos «hausmannizados», y una foto de decenas de miles de chinos llevando a cabo un truco de naipes que daba lugar a un rostro gigantesco de Mao Tse-tung necesitaba sólo un pie que dijera «Retrato de la alienación» para volverse contra sí misma. Se embarcaron en lo que ellos llamaban «la correción del pasado», lo cual significaba la reconstrucción de una nueva historia a partir de olvidados experimentos utópicos y rebeliones masacradas, hasta que muy pronto las efímeras asambleas revolucionarias de Hungría en 1956 o Berlín en 1918 fueran toda la política que el futuro necesitaría, cuando el día fijado para las próximas elecciones no fuese más que una fecha muerta. Los insultos escabrosos («hez de bidé» quizá sólo pueda ser igualado por «sepulturero mudo y coagulado») asumieron una vida propia, al igual que una especie de delirio filosófico, la búsqueda de un marxismo herético y afectivo que no disfrazase el anhelo irreductible de destrucción, sino que lo intensificara y lo hiciera atractivo. La escritura situacionista era a la vez una forma de crítica y de ruido, dirigida con igual fuerza contra «todas las formas de organización social y política del Este y el Oeste» y contra todos aquellos «que intentan cambiarlas» (*Le Monde*, 1966): dirigentes, burócratas, tecnócratas, líderes sindicales, teóricos del estado del bienestar, urbanistas, leninistas, artistas, profesores («M. Georges Lapassade –afirmaba casi toda una página del número 9 de *I.S.– est un con*»), estudiantes, capitalistas, gentes del mundo del espectáculo, la realeza, castristas, provos, surrealistas, neodadaístas, anarquistas, el gobierno survietnamita, sus amos norteamericanos, el gobierno norvietnamita, los arquitectos, los existencialistas, los curas y los situacionistas expulsados. Viñetas de tebeo manipuladas transmitían la voz de la IS desde las bocas de los personajes de *Terry y los piratas* y *Romance verdadero*, como si a las personas reales les preocupara de hecho la mercantilización del amor y la reinvención de la revolución; series de recortes de periódico eran organizadas alrededor de las ideas situacionistas de ocio, religión, tecnología, enfermedad mental, lenguaje corriente y violencia (el extraordinario «El mundo del que hablamos», *I.S.* número 9), y ataban el poder a una silla con sus propias mentiras, cegado con sus propias imágenes, y le obligaban a confesar sus terribles planes: *Tenemos maneras de hacerte hablar...*

La crítica conllevaba un sentido del drama, del suspense. Si alguna vez la afirmación de que incluso King Kong y el monstruo del lago Ness eran «proyecciones colectivas del monstruo global del Estado» (Adorno, 1945) implicó una nota de demencia, ahora todo encajaba: cuando uno leía a los situacionistas, el Godzilla del espectáculo se alzaba hasta congelar a todos los sujetos potenciales de la historia y convertirlos en objetos, hasta reducir la energía de la alienación al estupor de la cosificación, y entonces...

Entonces uno podía leer acerca de los simbolismos del programa de refugios antinucleares del presidente John F. Kennedy en «La geopolítica de la hibernación»; acerca de lo saludables que eran las revueltas de Watt en «Declive y caída de la economía del espectáculo-mercancía»; acerca de la revolución cultural de Mao como el truco más reciente de la Reina Roja en «El punto crítico de la ideología en China», o acerca de cómo un actor había saboteado con un golpe de genio una serie televisiva de intriga en «Los malos tiempos acabarán». De pronto, podía parecer que todos los hechos sociales eran ilusiones construidas, que nadie era inmune a la urgencia del lenguaje de la IS, que ningún deseo privado estaba separado de su reivindicación de un mundo nuevo. Pero no importa lo sofisticada o voraz que llegara a ser la crítica de la IS en cada momento de crisis o en cada oportunidad, pues siempre que la crítica abandonaba la mesa y era puesta en práctica, casi automáticamente evocaba el primitivismo de la Internacional Letrista. Y en 1953, el año en que intentó asfixiarse, el año en que Chtcheglov escribió su «Fórmula para un nuevo urbanismo», fue Debord quien mejor captó ese espíritu: «El olvido es la pasión que nos gobierna.»

Esto significaba asumir un disgusto tan profundo que podía llegar a eliminar cualquier ruta de escape excepto la locura o el suicidio: el callejón sin salida de un antimundo donde el rechazo del trabajo y el arte no garantizase más que el odio hacia uno mismo y el solipsismo. También significaba: queremos actuar; no nos importa el resultado de nuestras acciones; ésta es nuestra idea de la felicidad, una buena manera de vivir. Transformados en lo negativo, «El olvido es la pasión que nos gobierna» era una afirmación de subjetividad absoluta; una versión del «Todo el mundo vivirá en su propia catedral» de Chtcheglov, del «La única razón por la que uno lucha es por aquello que ama» de Saint-Just, de luchar por todos los demás como la única manera de construir una ciudad en la que uno pudiera

encontrar lo que amaba, o averiguar lo que era: construir una ciudad en la que uno pudiera descubrir a qué drama correspondía nuestro escenario. La reivindicación del olvido por parte de Debord fue la contraseña para el día D de la IL. En la IS, se fusionaría con la llamada a la acción de Saint-Just, prometiendo un festival a los solitarios: «Nuestras ideas están en la mente de todos.»

Así era como el disgusto de unos pocos, incluso el rechazo de uno, podía llevar a un gobierno al borde de la disolución; al menos, ésa era la consecuencia que De Gaulle no podía permitirse el lujo de extraer. Como intento de revelar las contradicciones de la geopolítica y del mundo histórico, de encontrar los resortes del factor de conexión reversible y accionarlos, la obra de la IS siempre podía ser reducida a unos cuantos agresivos eslóganes, del tipo «TOMO MIS DESEOS POR REALIDADES PORQUE CREO EN LA REALIDAD DE MIS DESEOS», a «Quiero destruir transeúntes». Pero las consignas también eran crípticas, el indicio de historias no narradas, y resumían en una frase toda una manera de estar en el mundo. En la obra que escribió la IS, el eslogan críptico, el legado de la IL, era en sí mismo el factor de conexión reversible: al igual que la carta de LaDonna Jones a Michael Jackson, simplemente la pintada adecuada en la pared adecuada, en el momento adecuado, en el lugar adecuado. «[Nuestra] obra no está destinada al Louvre», escribió la IL en el número 19 de *Potlatch*, del 29 de abril de 1955. La IL, afirmaban Bernstein, Dahou, Debord, Fillon, Véra y Wolman, simplemente estaba esbozando los pósters que había que colgar en las paredes.

Soy la mosca / soy la mosca / soy la mosca en el ungüento / puedo extender más enfermedad que las pulgas que revolotean en tu escaparate.

«I Am the Fly» (Soy la mosca), Wire, 1978

Somos la joven generación / y tenemos algo que decir.

«Tema de The Monkees», los Monkees, 1966

«Al principio apenas éramos un grupo», dijo Wolman. Estábamos en París, en un pequeño apartamento de artista en la última planta de un edificio de tres pisos sin ascensor de la rue de Temple; sólo un pequeño indicio nos indica que esto ocurrió en el año 1985: el procesador de textos que utilizaba para escribir poesía concreta. «Era una reunión de personas que desprendían chispas cuando estaban juntas. Algunos, como Mension, nunca aportaron más de una frase: "No importa cómo lo veáis, nunca saldremos vivos de esto." Pero esa frase era algo.» Wolman me entregó un ejemplar de *Internationale lettriste*, la primera publicación de la IL, que sacó cuatro números desde finales de 1952 (un folleto ilustrado denunciando a Isou) hasta junio de 1954 (un cartel ilustrado con un eslogan); el que me mostró era el segundo número, al igual que las primeras versiones del *Potlatch* posterior, simplemente un trozo de papel mimeografiado por ambas caras. Febrero de 1953: la frase de Mension estaba allí, en compañía de otras bajo el encabezamiento «Fragmentos de investigación de un nuevo comportamiento» («La nueva generación no dejará nada al azar», de Wolman, o frases más intransigentes de Debord o Serge Berna). Justo encima aparecían las palabras «huelga general», también atribuidas a Mension, aunque quizá las frases cercenadas, cada una buscando un referente o una pared, señalaran una autoría grupal; ciertamente lo que se oye es la voz del grupo.

no hay relación entre yo y los demás. el mundo comenzó el 24 de diciembre de 1934. tengo dieciocho años, la espléndida edad de los reformatorios y el sadismo finalmente ha reemplazado a dios. la belleza del hombre está en su destrucción. soy un sueño que sueña a quien lo sueña. todo acto es cobardía si requiere justificación. nunca he hecho nada. la nada que perpetuamente buscamos no es sino vuestra vida. descartes vale tanto como un jardinero... sólo un movimiento es posible: que yo sea la peste y reparta los microbios. todos los medios para el olvido son buenos: el suicidio, el dolor mortal, las drogas, el alcoholismo, la locura. pero también tenemos que abolir a los conformistas, a las chicas de más de quince años que todavía son vírgenes, a los supuestos integrados y sus prisiones. si algunos de nosotros estamos dispuestos a arriesgarlo todo es porque sabemos

que no hay nada que arriesgar y nada que perder. amar o no amar, a este hombre o a esta mujer, todo es lo mismo.

La IL se veía a sí misma como un movimiento juvenil –la edad media de sus integrantes era de veintiún años– pero no como un futuro movimiento de masas con dirigentes y carnets de afiliación, como el Frente Juvenil de Isou. Era simbólico, incluso para sí mismo... o sólo para sí mismo, ya que nadie más estaba mirando. Como movimiento juvenil, la IL era una microsociedad provisional, construida a partir de reflejos de un futuro distorsionado y ecos de un pasado imaginario. Algunos eran moneda corriente: promesas de un mundo de dominio tecnológico cotidiano, comodidades para el hogar y máquinas para el ocio, que cualquiera podía encontrar en los anuncios de la época, y lo que la IL llamaba las «bombas sin espoleta» y los «cuchillos romos» del dadá y el surrealismo, que cualquiera podía descubrir «debajo de treinta años de polvo y escombros». Pero el resto procedía en su mayor parte de Debord, quien construyó el simbolismo del grupo a partir de frases e imágenes sacadas de su contexto, piezas de un puzzle arrojadas sobre la mesa para encontrar todos los referentes posibles y convertirlos en metáforas o vaciarlos de sentido. Tal como Debord conformó la IL, a la que creó del mismo modo que a sus *Memoires*, la microsociedad provisional era también una sesión de espiritismo, una conversación entre augurios y fantasmas. Abrió un camino hacia el futuro de la IL con «La felicidad es una idea nueva en Europa»; y con una segunda frase, unas pocas palabras de prematuro réquiem, el puro paso de lo trivial a lo sublime en la cara de Saint-Just, bloqueó la carretera y el grupo volvió sobre sus pasos: «Bernard, Bernard, esta explosión de juventud no durará para siempre.»

Surgiendo una y otra vez en los recuerdos de la IL, y siempre sin que se atribuya a nadie, la frase apareció por primera vez el 26 de enero de 1955 en el número 16 de *Potlatch*, en el contexto de «El valor educacional» de Debord, un diálogo entre autores no mencionados. La cita fue atribuida dos números más tarde al gran predicador francés Jacques Benique Bossuet (1627-1704), quien ofrecía elegías a santos fallecidos mucho tiempo atrás como si estuvieran presentes para celebrar sus funerales. Ésta era para san Bernardo: Bernardo de Clairvaux, quien en 1146 puso en marcha la Segunda Cruzada. «No seguiremos esta cruzada», escribió Bernstein en *La Nuit* en 1961,

cuando ella y Debord vivían en el callejón de Clairvaux, en el distrito de Marais, y puede que Debord también respondiera a la llamada de ochocientos años de antigüedad de san Bernardo en *In girum*: «¿Es posible que hubiéramos mostrado un poco más de piedad si hubiésemos encontrado ante nosotros alguna actividad que mereciera el uso de nuestra energía? La única causa a la que podíamos prestar apoyo la teníamos que definir y liderar nosotros mismos.»

Así lo hicieron con el autoterrorismo, intensificando las oposiciones que llevaban dentro de ellos mismos. La rabia efectista de «huelga general» marcaba una negación que sólo podía ser trascendida mediante visiones de una vida distinta; el paso de lo trivial a lo sublime contenido en «Bernard, Bernard...» enviaba a los visionarios al exilio. Ésa era la idea. En el terreno simbolista de la IL, el tiempo-por-venir de Saint-Just, su promesa de felicidad se hundía en la promesa de aflicción de Bossuet, en su tiempo-por-pasar; el deseo de novedad luchaba contra la certeza de que no había nada nuevo bajo el sol. Como choque de metáforas era casi un suceso, repetido cotidianamente. La IL creía que era necesario transformar el viejo mundo porque su tiempo se había detenido, pero dentro de la matriz del grupo eso significaba vivir en un nuevo mundo, que el tiempo se moviera con demasiada rapidez, y era precisamente esa contradicción lo que buscaba la IL para aferrarse al mundo. A fin de provocar una futura explosión, los miembros de la IL se sometían a la presión de la implosión. Creían que era saludable separar lo verdadero de lo falso, tanto en lo que se refería a las personas como a las ideas. *«Il s'agit de se perdre»*, escribió Debord en *I.L.* número 2: «Se trata de desaparecer...» o de «autodestruirse». «Nuestra meta no es crear una escuela literaria, renovar la expresión, fundar un modernismo», escribieron Debord y Wolman en «¿Por qué el Letrismo?», en el número 22 de *Potlatch*, del 9 de septiembre de 1955. «En litigio está una forma de vida, que seguirá pasando a través de muchas exploraciones, de muchas fórmulas provisionales, y que en sí misma sólo pertenece a lo provisional... estamos esperando a que lleguen muchas personas y muchos acontecimientos. Tenemos la ventaja de ya no esperar nada de las actividades conocidas, de los individuos conocidos ni de las instituciones conocidas.»

No es fácil exiliarse de un mundo que uno pretende cambiar. Si la meta real es algo más que la locura o el suicidio, lo que se debe buscar es el aislamiento, en especial el aislamiento

del grupo. Para encontrarlo, la IL no fundó una comuna en el campo, ni se ocultó en el apartamento de los padres de alguien, como los maoístas estudiantes de la película de Godard de 1967, *La Chinoise*, que debería haberse titulado «Qué hice en mis vacaciones de verano». En lugar de eso, buscando la *dérive*, la «técnica de desplazamiento sin metas», la banda vagaba por las calles entre todos los demás. «El espectáculo es permanente», escribió Debord en el número 2 de *I.L.*; el París de Haussmann era una ciudad fundada en el espectáculo, por lo que Debord y el resto la tomaron como una imagen que podían distorsionar, que podían someter a un *détournement* mediante ciertos actos. Mientras caminaban a través de la ciudad en grupos de dos o tres o a solas, buscando sus «microclimas», sus zonas no señalizadas de sentimiento, intentaban oír sus propias voces atrayéndoles desde los umbrales situados una manzana más allá, para de ese modo captar en sus bocas el eco de un callejón sin salida.

«Es inaudito, una aventura como ésta en pleno siglo veinte...»
Detalle de *Mémoires* de Guy-Ernest Debord, 1959

COMO VIDA

Como vida cotidiana, era una búsqueda mística: «Nos aburrimos en la ciudad, ya no hay ningún templo al sol.» Ése era el lenguaje de Chtcheglov: «Y tú, olvidado, tus recuerdos destruidos por toda la aflicción del mapa del mundo, encallado en las Cuevas Rojas de Pali-Kao, sin música y sin geografía, sin ponerte ya en camino hacia la hacienda *donde las raíces evocan al niño y el vino se agota brindando por las fábulas de un viejo almanaque*. Ahora el juego se ha perdido. Nunca verás la hacienda. *La hacienda debe construirse.*» Éste era el lenguaje que utilizaba la IL después de la exclusión de Chtcheglov: «Nos gusta pensar que aquellos que buscaban el Grial no eran unos primos —escribieron en «36 rue des Morillons», *Potlatch* número 8, 10 de agosto de 1954—. Su *DÉRIVE* es digna de nosotros... El maquillaje religioso se deshace. Estos caballeros de un occidente mítico emprendieron viaje sólo por placer: un brillante talento para perderse en el juego; un viaje hacia el asombro; el amor por la velocidad; un terreno de relatividad.» Éste era el lenguaje que Debord utilizaba en *In girum*, casi un cuarto de siglo después: «Era un ir a la deriva por los días importantes, donde nada se parecía a lo viejo... y nunca se detenía. Encuentros sorpresa, pasmosos obstáculos, grandes traiciones, peligrosos encantamientos.»

Como paso de lo trivial a lo sublime, no era más que un grupo de borrachos intentando caminar al mismo tiempo. Como manera de emplear el tiempo, era la ciudad convirtiéndose una vez más en el bosque primigenio, luego en una casa encantada más moderna que cualquiera que pudiesen soñar los arquitectos modernos, un juego de libertad en el que la meta no era marcar un gol sino permanecer en el campo, ubicarse a conciencia entre el pasado y el futuro. «Nunca puedes saber qué calles tomar y qué calles evitar», dice la narradora de la novela de Paul Auster *In the Country of Last Things (En el país de las últimas cosas)* (1987): está hablando desde el futuro, cuando la ciudad ha caído en una anarquía de bandas de asesinos y sectas de flagelantes, pero el estado de ánimo que su ciudad le impone es el que la IL desearía que transmitiese la suya propia. «Poco a poco —dice ella—, la ciudad te roba la certeza. Nunca puede haber ningún punto fijo, y sólo puedes sobrevivir si nada te es necesario. Sin previo aviso, puede que seas capaz de cambiar, de abandonar lo que estás haciendo, de dar marcha atrás. Al final, no

hay nada que no venga al caso. Como consecuencia, debes aprender a leer los signos... Lo esencial es no habituarse. Pues los hábitos son fatales. Aunque sea por centésima vez, debes encontrarte con todo como si no lo hubieses conocido antes. Es casi imposible, me doy cuenta, pero se trata de una regla absoluta.» Se trata también del tipo de lenguaje de Chtcheglov, porque él siguió la pista de la *dérive*. En las caracterizaciones distorsionadas de *In girum*, Debord puede ser El Zorro, Lacenaire, o incluso el General Custer en Little Big Horn; Chtcheglov, a excepción de un momento en que Debord le convierte en el rey Luis II, el loco constructor del castillo de Baviera, es siempre el Príncipe Valiente.

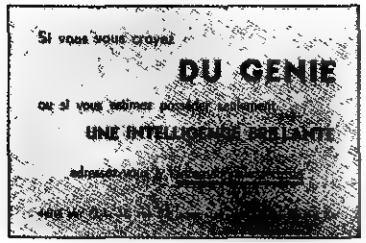
«La *dérive* (con su flujo de actos, gestos, callejeos, encuentros) –escribió Chtcheglov en 1963 dirigiéndose a Debord y a Bernstein– era *a la totalidad* exactamente lo mismo que el psicoanálisis (en su mejor sentido) es al lenguaje. Déjate llevar por el flujo de palabras, dice el psicoanalista. Éste escucha, hasta el momento en que rechaza o modifica [podría decirse *detourna*] una palabra, una expresión o una definición... Pero al igual que el psicoanálisis [como tratamiento completo en sí mismo] está casi siempre *contraindicado*, del mismo modo la *dérive* continua [la vida cotidiana en la Disneylandia fourierista que Chtcheglov había propuesto diez años antes] es peligrosa hasta el extremo de que el individuo, habiendo ido demasiado lejos (no sin fundamentos, sin embargo...) sin defensas, es amenazado con la explosión, la disolución, la disociación, la desintegración. Y de este modo se vuelve a caer en lo que se denomina "vida cotidiana", es decir, en realidad, "vida petrificada"... En 1953-1954, vagamos durante tres o cuatro meses seguidos: ése es el límite extremo, el punto crítico. Es un milagro que no nos matara. Teníamos una constitución –una mala constitución– de hierro.»

En 1963 Chtcheglov escribía desde su asilo de alienados; estaba lleno de dudas. Pero en 1953 no tenía ninguna duda. «No culpes a un parque temático de no ser una catedral» es una frase de puro sentido común, ya sea aplicada a una película de aventuras o a un miembro de diecinueve años de una microsociedad provisional; desenmascarar esa culpa, arrojar el viejo mundo a sus fauces, era la meta que Chtcheglov se había propuesto para la IL: la búsqueda de un parque temático donde todo el mundo pudiera vivir en su propia catedral. Estaba seguro de que la *dérive* era el modo de encontrar una nueva ciudad, al igual que Debord estaba seguro de que la *dérive* era la manera de generar la convicción de que la vieja ciudad tenía que ser destruida, o la manera de descubrir quién era digno de esa tarea y quién no lo era; a Debord le encantaba oír decir a Lacenaire en *Les Enfants du paradis*: «Hace falta todo tipo de gente para construir un mundo... o para destruirlo.» Debord colgaba sus metáforas en el aire; Chtcheglov fue el primero en vivirlas. «Los poderes existentes –decía Debord en *In girum*– son todavía incapaces de medir lo que la veloz travesía de este hombre les ha costado.»

Al hacer esa película en 1978, Debord evitó la obvia confirmación: imágenes de noticias que mostraban a miles de participantes en el mayo del 68 formando barricadas en las calles que Chtcheglov recorriera una vez en solitario. En lugar de eso había otra tira cómica: el Príncipe Valiente está perdido, huye de los truenos y la lluvia, busca refugio. «Encuentra una taberna frecuentada por viajeros procedentes de tierras lejanas y misteriosas... y mientras fuera aúlla la tormenta, aquí se cuentan historias de lugares fabulosos, de ciudades maravillosas rodeadas de grandes muros..., mientras tanto, un hombre de aspecto ojeroso se acerca a la taberna, trayendo nuevas drogas. (La próxima semana: CAE ROMA.)»

En la *dérive*, los miembros de la IL se encontraban, se separaban, se desperdigaban, se reunían, e intentaban anotar lo que encontraban, el mapa de lo que denominaban la «psicogeografía» de donde habían estado. Buscaban nuevas calles, lo cual significaba las calles más antiguas, como si las calles que ellos creían conocer estuvieran juzgando su poca disposición a comprender los secretos que ellas mismas contenían. La *dérive* era una manera de postular el aburrimiento: calles que uno había recorrido una y otra vez. El *détournement* –que finalmente significaba aplicar el factor de conexión reversible a cualquier sujeto u objeto postulados– era una manera de combatir el aburrimiento, y también de criticarlo. En la *dérive*, la aceptación objetiva («Amo esa calle porque es hermosa») se convertía en rechazo negativo («Esa calle es fea porque la odio»), lo cual se convertía en un atisbo de utopía («Esa calle es hermosa porque yo la amo»).

La IL quería crear una ciudad llena de promesas en el corazón de la ciudad del espectáculo. Aunque en primer lugar el grupo tenía que crear una ciudad de negaciones: huir de los elementos sociales de trabajo y arte de la ciudad, de la producción



Pegatina de la IL, diciembre de 1955

y la ideología, actuar como su antimateria. La nueva ciudad sería un parque de atracciones psicogeográfico; antes de eso sería un agujero negro afectivo. «El espectáculo no dice nada más que "Lo que es bueno se muestra, lo que se muestra es bueno"», escribió Debord en *La sociedad del espectáculo*. En la ciudad de la IL no habría nada que no hiciera al caso. Algún día, la IL estaba segura de ello, la luz tuerta del espectáculo sería absorbida en el interior del agujero negro como si jamás hubiese existido.

ISOU

Isou habría sonreído ante la «huelga general» de Mension; después de todo, no era más que una versión particularmente estúpida del Frente Juvenil, «Nuestro programa» reducido a las «unidades de gratuidad» que Isou había identificado como los únicos bienes que la juventud poseía. Eran noticias ya antiguas, pero había una diferencia. Isou creía que la gratuidad carecía de valor porque no podía integrarse en el «circuito de intercambio». Mension insistía en que, al igual que las historias que la IL contaba alrededor de su mesa —las leyendas de la poesía de sonido preverbal, la invasión de Notre-Dame, la película sin imágenes, el ataque a Charlie Chaplin—, la gratuidad era una llave para llegar al agujero negro.

Isou creía que las unidades de gratuidad poseían al menos un seudovalor de cambio: podían ser intercambiadas socialmente. La juventud se ahogaba a sí misma en violencia y resignación

porque estaba «super-explotada por el sistema de sus mayores»; por eso Isou había llamado a la juventud a las calles para cambiar el mundo, para luchar, como diría Debord en *In girum*, «por un lugar en una revolución total, o —a veces es lo mismo— por un lugar mejor en la escala salarial». En la aritmética de la «economía nuclear» de Isou, la suma total de las unidades de gratuidad que la juventud consumía en compensación por su «no existencia» resultaban equivalentes a todo aquello a que la juventud tenía que renunciar a fin de existir, a fin de ganarse un lugar, preestablecido o deseado, en el orden social. Pero en la «huelga general» la IL planteaba una cuestión que Isou había ignorado: ¿y si uno se negaba a renunciar a las propias unidades de gratuidad —actos que no eran cobardes porque no podían ser justificados— sin importarle en qué lugar del orden social podían ser intercambiadas? ¿Y si uno experimentaba la gratuidad como libertad? ¿Y si uno rompía el circuito de intercambio?

La IL, decía Debord, vivía «en los márgenes de la economía» y reclamaba «un papel de puro consumo»; Isou decía que sin producción no había mercancía que uno pudiese consumir. Nada de mercancías, respondía la IL: tiempo. Se había detenido; la preocupación de la IL era hacer que pasara. En el número 2 de *I.L.*, encima de las palabras «huelga general» había un «manifiesto» firmado por siete hombres y cuatro mujeres (Sarah, Berna, P.-J. Berlé, Brau, Dahou, Debord, Linda, Françoise Lejare, Mension, Papai y Wolman), la corte más importante reunida jamás por la IL, de la que sólo tres seguirían siendo miembros al año siguiente:

> la provocación letrista siempre sirve para pasar el tiempo. el pensamiento revolucionario no se halla en ninguna parte. perseguimos nuestra pequeña trapacería en el restringido Más Allá de la literatura. a falta de algo mejor, es naturalmente para manifestarnos que escribimos manifiestos. un modo de vida espiritualmente libre es algo muy hermoso. pero nuestros deseos son fugaces y engañosos. se dice que la juventud es sistemática. las semanas se reproducen a sí mismas en línea recta. nuestros encuentros ocurren por casualidad y nuestros casuales contactos se pierden tras la frágil defensa de las palabras. el mundo gira como si nada hubiera ocurrido. en suma, la condición humana ya no nos proporciona placer.

Al igual que Mension, el grupo fue hacia el borde del nihilismo, intentó dar la vuelta y encontró el camino bloqueado:

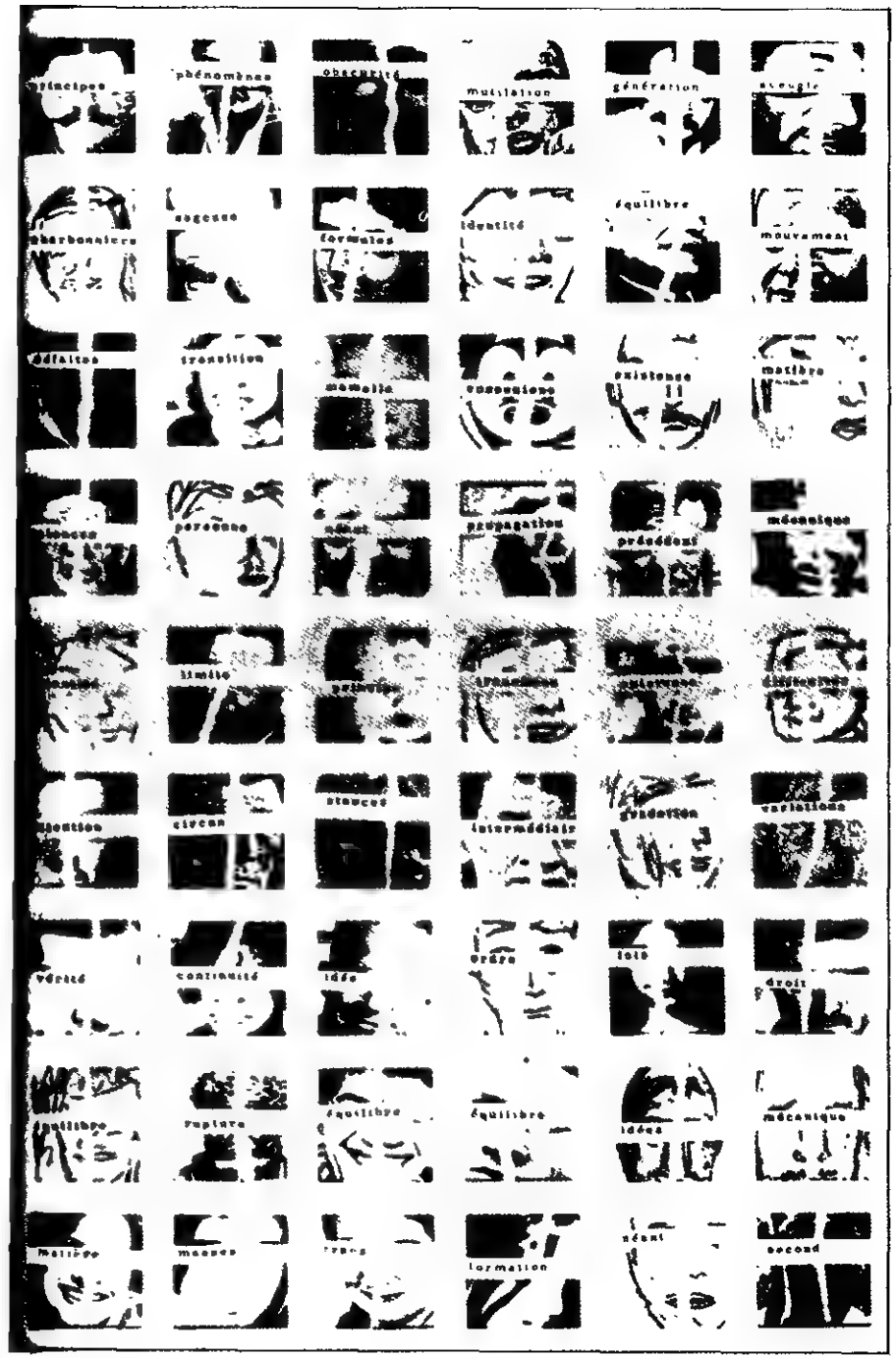
> (...) todos aquellos que apoyan algo simplemente contribuyen al trabajo de la policía. sabemos que todas las ideas y formas de comportamiento existentes son insuficientes. la sociedad actual queda de este modo dividida entre letristas y confidentes (...) no hay nihilistas, sólo impotentes. casi todo nos está prohibido. el *détournement* de menores

–y aquí *détournement* significa «subversión», «llevar por mal camino», «corrupción», «seducción»–

> . y el uso de drogas están perseguidos del mismo modo que todos nuestros esfuerzos más generales para trascender el vacío. muchos de nuestros camaradas se hallan en la cárcel por robo. protestamos por el castigo infligido a aquellos que se han dado cuenta de que resulta absolutamente innecesario trabajar. rehusamos hablar de ello. las relaciones humanas deben basarse en la pasión, cuando no en el terror.

VEINTISÉIS

Veintiséis años más tarde, en 1979, Wolman publicó un grueso tabloide al que puso por nombre *Duhring Duhring*. En cada una de las sesenta y cuatro páginas hay cincuenta y cuatro caras cercenadas, más de tres mil en total: imágenes tópicas de políticos de la época, estadistas fallecidos, estrellas de cine, personajes de cuadros y esculturas famosas, santos, héroes de cómic, revolucionarios, escritores, todo tipo de celebridades. Una tira blanca atraviesa cada cara verticalmente, y perpendicular a aquélla, sobre los ojos, se ve una palabra («socialismo», «clases», «propietarios», «trabajadores» en una serie; «embrión», «territorio», «desprecio», «narrativa» en otra). Muchas de las caras reaparecen en otras páginas de la publicación, con nuevas palabras en ellas, y viceversa; los elementos flotan a través del papel.



Página de (Gil) Joseph Wolman, *Duhring Duhring*, 1979

Perpiñán, 30 de junio *(France-Soir)*: A las 4:30 de esta mañana, un accidente de automóvil acabó con la vida del reverendo padre Emmanuel Suárez, prior de los dominicos, y del padre Martínez Cantarino, secretario general de la orden...

«Las mejores noticias de la semana», *Potlatch* número 3, 9 de julio de 1954

Las interminables y aparentemente azarosas yuxtaposiciones nos dan a entender cualquier historia que pudiera aparecer en un diario. Tras unas pocas páginas, el lector se halla de nuevo en mitad de una de las definiciones de Debord tomadas de *La sociedad del espectáculo*, el espectáculo como el discurso ininterrumpido del orden existente acerca de sí mismo, aun en el caso de que ese discurso quede reducido a balbuceo, y sus portavoces, los autorizados y los suplentes, los recuperadores y los recuperados, queden como algo casi irreconocible, sus identidades tachadas por su papel social. Es como un chiste alargado: si uno deja la gaceta multiuso de Wolman, las palabras y las caras saltan de sus contextos oficiales, los acontecimientos actuales y la historia establecida son ahora un batiburrillo de BrezhnevinvasiónTíoScroogederechosNapoleónlucha, todos los referentes se disuelven en una totalidad sin sentido. La única ironía –la cola que menea el perro– es que si esto es una imagen de discurso público, y el discurso público es un balbuceo, ese balbuceo sin embargo dirige el mundo.

Hay un lema en la primera página: «Estábamos contra el poder de las palabras: contra el poder.» Pero *Duhring Duhring* es un permanente periódico dadá, lo cual significa inmediatamente presente, por lo que le dije a Wolman que no comprendía el uso del tiempo pasado: «estábamos». «Porque "nosotros" éramos la IL –dijo–. Porque ese tiempo era tiempo real.»

Por un momento, en el apartamento de Wolman, en 1985, retrocedimos en el tiempo: «Tenía veintisiete años», rezaba la necrológica de Wolman en *Potlatch*. Él y Debord fundaron el grupo; fueron los que más duraron. Pero en enero de 1957, cuatro meses después de representar a la IL en el Primer Congreso Mundial de Artistas Libres, en Alba, Italia, donde se trazaron los primeros planes para una nueva organización realmente internacional, Wolman también fue excluido.

Tokio, 14 de julio: Las empleadas de un comerciante de seda se encuentran en la actualidad inmersas en una huelga que casi se ha convertido ya en una «guerra» entre los directivos y la población de la ciudad de Fujinomyia, a sesenta y cuatro kilómetros de Tokio.

Las jóvenes empleadas de la fábrica Omni Silk Spinning Company, que viven en dormitorios bajo una estricta serie de normas y reglamentaciones, protestan porque la compañía hace todo lo que está en su poder para evitar que se casen o tengan una vida amorosa normal, «debido a la posibilidad de un descenso en la producción».

Las trabajadoras se quejan de que se les exige pedir permiso a siete funcionarios diferentes para salir de la fábrica o de sus inmediaciones, que se les prohíbe utilizar lápiz de labios o polvos faciales, y que cada noche deben estar a las nueve en la cama.

El señor Kakuji Natsukawa, director de la empresa, es budista, y las jóvenes protestan de que cada mañana se les obliga a marchar en fila india por los terrenos de la fábrica cantando himnos budistas.

A los himnos siguen otras canciones, como *Hoy no haré peticiones inmoderadas* y *Hoy no me quejaré*. (*Combat*, 15 de julio)

«Las mejores noticias de la semana», *Potlatch*, 20 de julio de 1954

En Alba, Wolman propuso las perspectivas de la IL a futuros planificadores de ciudades imaginarias, como Constant Nieuwenhuys, de Holanda, Asger Jorn, de Dinamarca, Giuseppe Pinot-Gallizio y Ettore Sottsass, hijo, de Italia, y Provoslav Rada, de Checoslovaquia, la mayoría de ellos pintores con marchante y galería donde exponer: «El rumbo de negación y destrucción que de un modo ininterrumpidamente acelerado se está apoderando de todas las formas de creación artística es irreversible.» El arte se estaba disolviendo en una contradicción que era menos estética que social: «El resultado de nuevas posibilidades de acción que pueden verse por todo el mundo.»

Un cataclismo global en la economía y la ciencia era inminente. En el Este y el Oeste, los medios de producción seguían en manos de las clases dirigentes, pero la cuestión de la producción ya se daba casi por sentada. Pronto los únicos límites a ésta serían los que marcara el control social, y esos límites no la contendrían. Lo que estaba en juego eran los medios para transformarla. Wolman sostenía que el trabajo iba a desaparecer ante la tecnología, que la abundancia pronto se mediría no en mercancías sino en tiempo, que el ocio era la cuestión realmente revolucionaria. El ocio pronto sería el eje de la civilización, el reino de una felicidad potencial tan plena que pondría a prueba el poder de todos los mecanismos de alienación para dominarla. Se libraría una guerra por el sentido de la vida. Si el ocio era conquistado, la civilización se convertiría en una prisión disfrazada de cúpula del placer. Pero si no lo era, serviría como base de una práctica de libertad tan explosiva que ningún orden social conocido podría satisfacerla jamás.

En otras palabras, como posibilidad social, el sueño moderno de ilimitado dominio sobre el reino de la necesidad era ya el único hecho estético. La utopía, la utopía de alguien, estaba cada vez más cerca. El arte tradicional existía para trazar el mapa de la utopía, para representar momentos de posibilidad o totalidad que en el dominio de la necesidad iban y venían como fantasías —«Pues el arte viene hasta ti para proporcionarte no otra cosa que la más alta calidad a tus momentos mientras éstos transcurren, y simplemente por amor a esos momentos», dijo Walter Pater en 1873—, pero ahora el campo de la utopía era la vida cotidiana de cualquiera, y los momentos podían convertirse en historia. Ése era el motivo por el que (tal como en el número 5 de *Potlatch* podía leerse unos centímetros más abajo del artículo acerca de la guerra del carmín en Fujinomyia) la poesía debía «verse en las caras», y por lo que era necesario «crear nuevas caras», porque la poesía debía encontrarse «en la forma de las ciudades», y porque la IL prometía construir para derribar: «La nueva belleza será una belleza de SITUACIÓN, *provisional* y vivida.» La gente viviría en sus propias catedrales o en sus propias prisiones; contenida en una página o un marco, la prisión era ahora cuanto un poema o un cuadro eran capaces de invocar. El arte tradicional sólo podía recuperar esas promesas separándolas de la totalidad. Para comunicar este hecho, la página y la pantalla tenían que estar en blanco, como prueba de que el arte sólo podía ser recorrido y hablado.

Una prueba así se emparejaba con su propio campo. La vida cotidiana era también un espacio en blanco. Era un gobierno de

estadios de fútbol y de programas de televisión, de hábito y rutina, de gestos aprendidos orquestando una conversación hegemónica en la que las palabras de uno nunca le pertenecían. Si el arte se mantenía alejado del espacio vacío de la vida cotidiana, desaparecería en su propia vacuidad, pero si el arte desaparecía, el impulso necesario para crear una utopía propia se iría con él, y el tiempo se detendría para siempre. La conclusión era sencilla: el arte podía salvar al mundo, pero sólo si los artistas permitían que el mundo salvara al arte.

Una versión de la utopía, del dominio del espacio y el tiempo, ya estaba presente; Wolman dijo: la pesadilla básica moderna, fruto de todos los planes trazados en los años veinte para una nueva ciudad que habría hecho que el París de Haussmann pareciera una ciudad construida por los miembros de la Comuna. En términos del espectáculo, la utopía era la «Ciudad Radiante» de Le Corbusier, la prisión sin muros, el «modo de vida cristiano y capitalista» suspendido en medio de una «definitiva armonía»; dijo Wolman: la ciudad de la culpa y el trabajo presentada como un «hecho inmutable». Contra la luz cegadora, Wolman se sirvió de una frase de Jorn para proclamar la ciudad que la IL había descubierto en la *dérive*: «Nuevas y caóticas junglas, experiencias chisporroteantes sin propósito, vacías de significado.» Esta ciudad no estaría hecha para la circulación de mercancías, sino para pasar el tiempo. Sería un patio de recreo para hechos que no eran despreciables porque no podían justificarse, un desplazamiento de escenarios y conflictos que acabaría con los personajes en una tragedia de veinticuatro horas. ¿Quién podría resistirla? Sonaba divertido, destruir el mundo hoy y juntar las piezas al día siguiente. Chetcheglov había escrito:

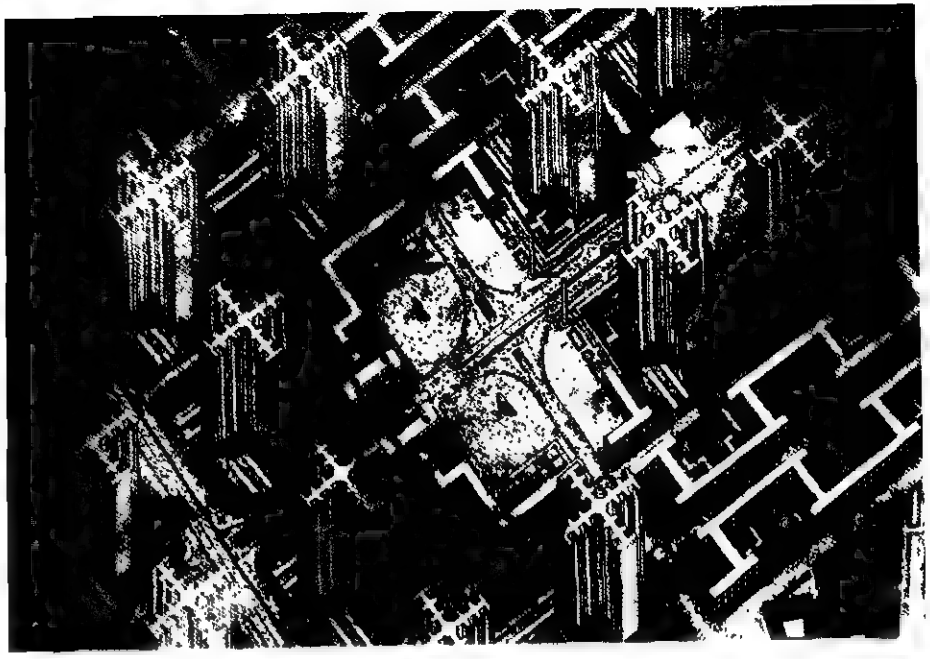
> No trabajaremos para prolongar las civilizaciones mecánicas que en última instancia llevan al ocio. Nos proponemos inventar nuevos e intercambiables decorados...
>
> Obsesionado por imágenes clave de tiempos antiguos, nuestras mentes han permanecido muy por detrás de la sofisticación de nuestra maquinaria. Los intentos de fundir la ciencia moderna con los nuevos mitos no han llevado a ninguna parte. Como resultado, la abstracción ha invadido las artes, en especial la arquitectura moderna. Pura plasticidad, que no cuenta ninguna historia ni hace ningún movimiento, que alivia la vista y la congela...
>
> Las sociedades pasadas ofrecían a la gente una verdad absoluta y unos símbolos míticos incontestables. La aparición de la

idea de *relatividad* en la mente moderna permite atisbar el aspecto EXPERIMENTAL de la próxima civilización, aunque esa palabra no sirve del todo: digamos más fluida, más «divertida». Sobre las bases de esta civilización móvil, la arquitectura será, al menos al principio, una manera de experimentar con miles de modos de modificar la vida, con una visión tendente a una síntesis que hoy sólo se encuentra en las leyendas.

Esto, estaba diciendo Wolman, era el verdadero ocio –el ocio no era una compensación por el trabajo, tampoco una versión de éste, sino su aniquilación–, y es por ello que se trataba de la cuestión verdaderamente revolucionaria. Para construir esta ciudad de juegos era necesario que los artistas rechazaran las abstracciones pasivas de todo el arte objetivizado, separado de la vida, y dejasen atrás sus objetos: «La creación –le dijo Wolman a su audiencia– no puede ser nada menos que [la] completa construcción de una atmósfera.»

Quizá, en su propia abstracción, las palabras de Wolman flotaban en el aire para ser transportadas por el viento que soplara en Alba en septiembre de 1956; pero si la utopía de la IL era abstracta, su antiutopía no lo era. Mientras Wolman hablaba, pedazos y fragmentos de la Ciudad Radiante, los nuevos edificios que la IL había denominado guetos verticales y morgues de casas de apartamentos, se levantaban por todo el mundo: desde *«l'Unité d'habitation»* del propio Le Corbusier en Marsella hasta el homenaje a Godzilla del complejo de viviendas de la Pruitt-Igoe en St. Louis, Missouri. Puesto que esta obra servía «a las peores fuerzas de represión», dijo Wolman, «va a desaparecer por completo», y así es como pronto se formó la Internacional Situacionista, para que tal cosa sucediese aun cuando todo lo que el grupo tenía para ofrecer eran palabras pulcramente impresas sobre cemento reforzado, extrañas teorías que quizá algún día se realizaran en forma de grafitis, y Wolman fue dejado atrás.

Tras ser excluido de la IL, Wolman se ganó la vida ejerciendo de artista, haciendo objetos y vendiéndolos, pero no abandonó la estética de la IL: tanto era suya como de cualquier otro. Intentó construir derrumbando lo que ya existía; practicó solamente el *détournement*, la idea que de en un mundo que aún tiene que ser transformado sólo una distorsión de las imágenes que todos dan por sentadas puede igualar el peso de la página en blanco. Wolman volvió a las publicaciones; en 1963, rumbo a *Duhring Duhring*, descubrió el *Scotch-art*. Cogió cinta adhesiva



Le Corbusier, dibujo para el Plan Voisin, 1925

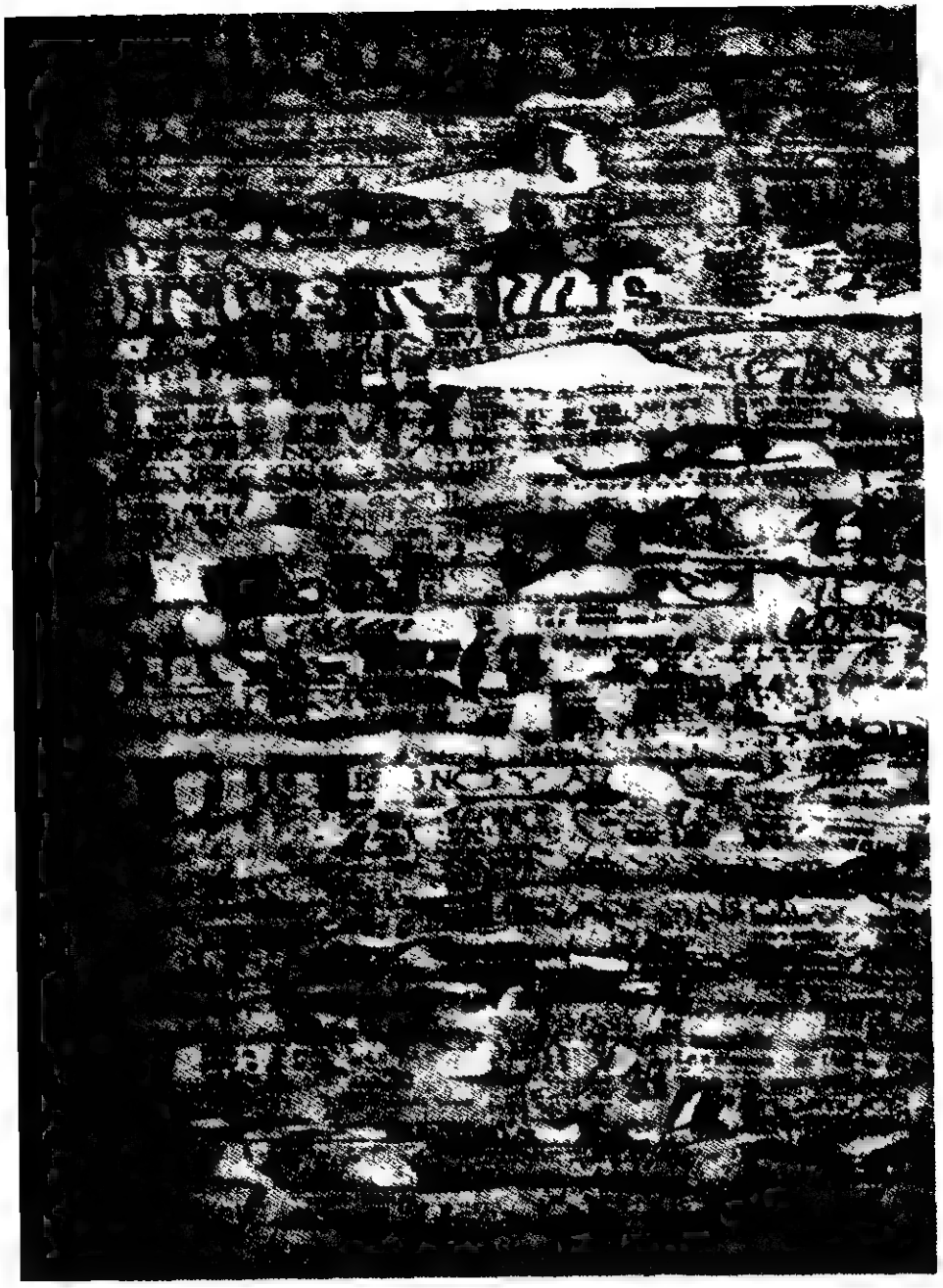
Scotch, la colocó sobre los titulares, levantó la cinta, quitó las palabras y las volvió a poner sobre unas páginas que podían haber sido compuestas bajo el agua. Hizo sus propios periódicos, muchos de ellos organizados alrededor de una fecha específica, ya fuera el día de su boda, el día de la muerte de André Breton, un día de mayo del 68, las mejores noticias de la semana, pero en sus manos las flámulas líquidas decían que los acontecimientos que daban noticia ocurrían más a menudo de lo que nadie sospechaba, y eran menos reales: las peores noticias de la semana. El tiempo se arremolinaba con demasiada rapidez como para que alguien le fuera al paso; quedaba inmóvil, negando la posibilidad de que alguna historia nueva pudiese ser contada. Las noticias eran que resultaba imposible huir de la historia, aun cuando ésta no fuese más que un ruido.

Wolman lo hizo durante años. Dijo que las palabras no tenían sentido y que regían el mundo: el espectáculo era permanente. E incluso así todo lo que Wolman transmitía era capitulación, una prueba de que lo que parecía ser en realidad no era, de que los hechos autorizados a aparecer en los titulares de cada día formaban parte de un proyecto artístico del viejo mundo, no menos arbitrario que un poema escrito por cualquiera. Y ésta fue la perspectiva que en 1979 condujo a Wolman a forjar la frase: «Estamos contra el poder de las palabras..., contra el poder.» Más de veinte años después de su exclusión de la IL, todavía elaboraba eslóganes para el grupo.

«¿Por qué fue excluido?», le pregunté a Michèle Bernstein, que en 1957 era una de los que habían votado a favor de la expulsión de Wolman. «Para todo hay siempre dos razones —dijo—: una buena y otra verdadera. Pero aun en el caso de que recordara la verdadera, no se la diría.»

NACIDA

Nacida en París en 1932, Bernstein creció en Normandía; la guerra comenzó cuando tenía siete años. Hacía tiempo que sus padres se habían divorciado, pero su padre era judío, de modo que su madre, cuando volvió a casarse, le dio a Michèle el nombre gentil de su padrastro, que nada significaba para los nazis. «No dejes que nadie en la escuela se entere de que eres judía», le



Gil J Wolman, *scotch art*, sin título, 1974

dijo su madre. La respuesta de la muchacha resume todo aquello en que se convertiría de mujer. «¿Sabéis una cosa? –anunció inmediatamente a sus amigos en un susurro bastante audible, aunque fuera del alcance de sus profesores–: ¡Soy judía!»

En 1985 no contaba la historia de una manera distraída. Mi esposa y yo estábamos en el diminuto *pied-à-terre* de Bernstein en París, una habitación decorada principalmente con libros y una señal en la pared: «RUE SAVAGE.» Era una reliquia procedente de una calle que una vez la IL intentó salvar de la demolición; el grupo pensaba que la manera en que el espíritu de la calle («la perspectiva nocturna más subversiva de la capital») se cumplía hasta en el nombre la convertía en un faro psicogeográfico. Bernstein me entregó un ejemplar de *Libération*, el diario izquierdista para el que escribía una reseña literaria semanal. La primera plana llevaba las noticias del avión de la TWA que días antes unos terroristas árabes habían secuestrado y puesto rumbo a Beirut. Leí la historia: cumpliendo órdenes, se decía, una azafata alemana había elegido a aquellos individuos cuyos «nombres sonaran judíos» de entre la lista de pasajeros, y se les había sacado del avión hacia un destino desconocido. «¿Vais a regresar a los Estados Unidos en un avión de la TWA?», preguntó amablemente Bernstein. Sí, respondimos. «¿Ya tenéis preparadas vuestras estrellas amarillas?»

Era una mujer pequeña, con el pelo gris y corto y la cara redonda. Se parecía un poco a Gertrude Stein, de sus palabras había desaparecido todo asomo de arrogancia y su vehemencia a la hora de juzgar había sido reemplazada por unos ojos alegres. Obviamente no casaba con la mujer cuyos escritos para la IL y la IS, o cuyas dos novelas, podían definirse en pocas palabras: fríos, crueles, severos, implacables. En sus ensayos más notables practicaba el terrorismo intelectual (podemos destacar «No a la indulgencia inútil», en el número 1 de *I.S.*, una defensa de la estrategia del, por así llamarlo, reclutamiento a través de la exclusión: «Nos hemos vuelto más fuertes, y por lo tanto más seductores»); las novelas, ambas centradas en Geneviève y Gilles, versiones de sí misma y Debord, su marido desde 1954 hasta 1971, eran acerca de personas que lo llevaban a cabo.

«Yo era una chica muy ávida y complicada –dijo Bernstein–. Ahora resulta difícil imaginar que Gil y yo hayamos estado alguna vez involucrados en algo tan agresivo como la Internacional Letrista. ¡Casi todos terminamos convirtiéndonos en personas bastante amables! Pero yo estaba absolutamente segura

de que todos seríamos famosos, de que reemplazaríamos el viejo mundo por uno nuevo y de que llevaríamos a cabo la revolución social.»

Bernstein se matriculó en la Sorbonne; pronto se aburrió de las clases, comenzó a vagar por las calles, buscando almas gemelas. «Un día abrí la puerta de un café... y encontré a mi gente. Eran alcohólicos..., alcohólicos muy jóvenes, todos lo éramos. Nos juntábamos por las tardes; allí había música, ruido, charla, toda la noche.»

El café era Chez Moineau, 22 rue de Four, a una manzana de Saint-Germain-des-Prés. Gentes de todo el mundo pasaban por allí. Era un asilo de refugiados (Chtcheglov procedía de la Unión Soviética), de aspirantes a artistas, suicidas en potencia, fugitivos y arribistas, criminales de poca monta, traficantes de droga, vagabundos, excéntricos (regularmente aparecía un viejo que llevaba un casco de guerrero japonés del interior del cual, mediante un alambre, sacaba un paquete de cigarrillos), y la nueva Internacional Letrista, es decir una mesa, donde se sentaban aquellos que Debord juzgaba preparados para cambiar el mundo. «Algunos, como Serge Berna, ya tenían su propia leyenda –dijo Bernstein–. El resto se harían famosos posteriormente... Oh, no todos, ¡yo no, como puede ver! No todo era letrismo. Había los nuevos realistas y los realistas fantásticos. Con nosotros estaban Ivan Chtcheglov y Henry de Béarn..., lo habrá adivinado por el nombre, procedía de una familia muy noble. Posteriormente se hizo gaullista; igual que tantos otros, finalmente se convirtió en lo que había sido. Jean-Michel Mension –Bernstein abrió un libro de fotos de Ed van der Elsken, *Parijs!*, de 1981, en la página en que Mension y Fred corren calle abajo con el pelo coloreado («¡Los punks no inventaron nada!»)– estuvo muy poco tiempo con nosotros. Era de familia comunista. Actualmente es un burócrata del partido.

»Chtcheglov y de Béarn vivían en una buhardilla, y cada noche la luz de la Torre Eiffel les brillaba en los ojos. Decidieron volarla –no como un acto político, no como una afirmación nihilista, sino porque no les dejaba dormir– y fueron arrestados. Con la dinamita. Salió en todos los periódicos. No sé si realmente iban a hacerlo. Naturalmente, se lo habían comentado a todo el mundo.»

Van der Elsken tenía que ganarse la vida. Al igual que todos los demás fotógrafos de París, tomó muchas fotos de amantes abrazándose en calles lluviosas, pero Moineau era su guarida tanto como la de cualquiera. Aunque Debord le prohibió, ame-

nazándolo con agredirle que fotografiase a la IL, Van der Elsken vagaba por el local, enfocando los espejos que cubrían las paredes. En cierto modo, las fotos que sacó dicen tanto de la IL como los manifiestos que el grupo escribía en su mesa, un hecho reconocido por Debord cuando recortó imágenes del primer libro de Van der Elsken, una fotonovela titulada *Amor en la Rive Gauche*, y las dejó caer en sus *Mémoires*.

Son fotos de personas que se sienten como en casa, en su ambiente. Los personajes captados por la cámara anónima surgen de los tópicos bohemios de hace cien años y se convierten en individuos, haciendo peticiones a la gente que les rodea, y a todo aquel que les esté mirando. No importa lo concurrida que esté la escena, en ella siempre hay más sitio; la barahúnda de voces no reduce en ningún momento la autonomía de los que hacen ruido. Las figuras solitarias no parecen aisladas, sino simplemente haber conseguido que las dejasen en paz. Una terrible sensación de expectativa recorre la sala, como si cualquier cosa pudiese ocurrir en cualquier momento: una lucha, un abrazo, un arrebato, un juramento, un rostro nuevo, una nueva idea.

Las personas a quienes Van der Elsken fotografiaba eran en su mayoría indigentes: acólitos del culto a la pobreza voluntaria. En el número 22 de *Potlatch* («Número de vacaciones»), la IL publicó «La división del trabajo», una narración de los empleos temporales que sus «teóricos» encontraron necesario desempeñar a fin de evitar morirse de hambre mientras elaboraban la teoría de la abolición del trabajo: «Intérprete, peluquero, telefonista, estadístico, tejedor, recepcionista, boxeador, escritor a sueldo, agente inmobiliario, lavaplatos, vendedor, cartero, cazador en África, mecanógrafo, director de cine, tornero, tutor, obrero no calificado, secretaria, carnicero, camarero, envasador de sardinas.» A lo largo de los años de la IL y la IS, Bernstein trabajó haciendo pronósticos en el hipódromo («Me los inventaba todos»), horóscopos («Ésos también»), fue ayudante editorial, y finalmente se dedicó con éxito a la dirección publicitaria («Para nosotros, comprende, *todo* era espectáculo; la publicidad no era peor que cualquier otra cosa. Cogíamos el dinero de allí donde lo encontrábamos.»). Pero eso fue más tarde. En Moineau, el dinero procedía del robo, la mendicidad, de repartir folletos publicitarios, hacer de guía turístico o trajinar cajas, del póquer, el tráfico de drogas, el ajedrez, las becas, las asignaciones paternas. El tipo de lucha elegido por Mension y Fred significaba la cárcel, lo que a su vez significaba cama y comida. Algunos tenían una habitación; otros dormían en el metro,

sobre los bancos de los parques, en cines abiertos toda la noche o en el café. En Moineau se fumaba hachís abiertamente; había muchos conflictos sexuales, muchas peleas; la policía hacía regularmente redadas a fin de pillar a las chicas menores de dieciocho años. La gente bebía más de lo que comía; la sonriente y cincuentona camarera, tal como lo expresaba Van der Elsken, «limpiaba sus vómitos». Una de las fotos es inolvidable: un muchacho con la cabeza apoyada sobre una mesa, ajeno al mundo, delante de él un plato con unos cuantos billetes y una nota: «Necesito 450 francos [unas 170 pesetas] para alquilar una habitación donde hacer el amor. Se aceptan todos los donativos. No me despierten.»

Fotos de otros delincuentes de la época muestran a personas muy distintas. Los «eduardianos» –los Teddy Boys, la juventud obrera de Londres, cuya imitación a principios de los años cincuenta de los dandis ingleses *fin de siècle* era tomada por la prensa como un acto de violencia, una ruptura de los códigos de clase que prefiguraba un rechazo del estatus de clase– convertían sus cuerpos en manifiestos nihilistas. Cada uno se emparenta con la postura asumida por Debord en *Ion*, como si la frialdad fuese algo inherente a aquellos que habían nacido en la década de los treinta. Pero al mirar esas fotos ahora, uno ve una frialdad tan estática que no puede por menos que pensar que, en efecto, se trata de una especie de violencia. La impresión es que el más ligero movimiento de una mano o de la boca no sólo alteraría la imagen, sino que la destrozaría, y quizá también la estructura –la estructura social–. Uno puede mirar con más profundidad y ver que, para los eduardianos, la frialdad significa la trascendencia del deseo de placer, una trascendencia que produce el mayor placer de todos, el olvido.

A pesar de toda su profundidad, hay algo terriblemente falso en esas fotos. Es la misma cualidad captada pocos años más tarde en las fotos que Larry Clark tomó de los drogadictos de Tulsa, o en las fotos que Jurgen Vollmer tomó de los Beatles de la primera época en Hamburgo. Aquí uno puede observar la invención de la cultura pop, su recepción y su instantánea reinvención: una de las formas del factor de conexión reversible. Una imagen de la negación aparece en una canción, en una película (la primera hecha con el fin de explotar a los spivs, precursores de los eduardianos, fue estrenada en 1950), en una novela, en el corte de un abrigo, en un gesto; los nuevos medios de comunicación transmitían la imagen, y de pronto gentes de todo el mundo lo vivían. Pero debido a que nadie ha estudiado el factor de conexión reversible, no ya el signo de un nuevo mundo, sino sim-

plemente un signo de separación del viejo, es posible contemplar la instantánea autodestrucción de la cultura pop sin inmutarse lo más mínimo. La gente que aparece en esas fotos parece estar intercambiando herencia por género, enterrando sus incipientes personalidades en imágenes aprendidas, imágenes que puedan salvarle de un futuro preordenado, que podrían eliminar incontables capas de condicionamiento y forzar una irrupción de exigencia a través de siglos de aceptación; pero todo lo que hacen es desvanecerse en sí mismas. ¡Qué no habrían dado, podemos pensar, por poder hablar de un modo incluso tan incoherente como Mension en «huelga general»! Sin embargo, para poder hablar incluso tan incoherentemente, tendrían que haber meditado, aunque fuese de un modo vago, sobre conceptos tales como el de «olvido». Tendrían que haber querido hablar, estar, igual que la IL, poseídos por la necesidad de explicarse a sí mismos y al mundo, una necesidad que es antitética de la frialdad. Tendrían que haber comprendido que si fabricaban su imagen a partir de imágenes recibidas, del mismo modo que la IL intentaba crear su imagen a partir de imágenes elegidas, entonces eso era lo que estaban haciendo.

No lo hicieron, y es por ello que tantas de las fotos en las que podemos verles parecen preparadas: lo estaban, aunque no necesariamente por los fotógrafos. El famoso retrato de Vollmer que muestra a John Lennon posando en un portal de Hamburgo alrededor de 1960 (reproducida en la portada del elepé de Lennon *Rock 'n' roll*, de 1975), casi recapitula de una manera exacta la alguna vez famosa foto, aparecida en un periódico, del eduardiano Colin Donellan. A Lennon no podía habérsele pasado por alto; su pose es casi una prueba de que, cuando iba a la escuela, tenía la foto de Donellan colgada de la pared de su cuarto.

«Colin Donellan, a los veintidós años condenado por robo y allanamiento de morada, desde la edad de dieciocho ha estado en manos de la policía», reza el pie de foto del *Picture Post* de Londres del 10 de octubre de 1953. «Ha estado en reformatorios, en *Borstals* [prisiones juveniles] de diversos grados de severidad, y en una cárcel para adultos»; se le ve de pie con la espalda apoyada contra el escaparate de una tienda de ropa masculina, charlando con un amigo. Donellan no mira la cámara; su pelo es hermoso y va maravillosamente bien vestido. Adopta una pose amenazante. En este momento meticulosamente elaborado, luce una mirada inexpresiva; la escena es demasiado perfecta como para no haber sido conservada. La foto de Donellan es la de alguien esperando; ha tomado su propia foto al esperar que alguien la tomase.

Aquí uno ve un decorado; en Moineau era un escenario. Ante la lente de Van der Elsken aparece un espíritu de movimiento, interés, incertidumbre. Los chicos y las chicas de Moineau parecen haberse olvidado de todo lo que no sea ellos mismos; sus miradas parecen aguardar una respuesta, entregarse a un futuro que no tienen la esperanza de construir, a una historia que ya les juzga como desviaciones, anomalías, curiosidades. Donellan y sus primos de la cultura pop parecen estar haciendo una prueba para protagonizar una película que ya han visto; las personas que hay en Moineau parecen estar pasándolo bien.

EL AÑO 1953

El año 1953 comenzó alrededor de una mesa y finalizó con la mesa hecha pedazos. En agosto, el ritmo frenético que aparecía en la carta que Wolman le dirigiera a Brau había cedido al ritmo mortecino del número 3 de *I.L.*, una hoja suelta y sin vida. «No se nos permite la indiferencia ante el rostro de los valores asfixiantes del presente, no cuando esos valores están garantizados por una sociedad de prisiones y nosotros vivimos en sus umbrales», escribió con sordina Debord en «Acabar con los placeres del nihilismo». «No queremos participar a cualquier precio, ni aceptar nuestro propio silencio, ni aceptar... El vino tinto y la negación en los cafés, las primeras verdades de desesperación, no serán el final de estas vidas, estas vidas tan difíciles de defender

El Dalai Lama afirma que él no inició los disturbios

El Dalai Lama, el líder tibetano exiliado, ha rechazado las acusaciones de las autoridades chinas que le responsabilizan de instigar los recientes disturbios antichinos en Lhasa, y ha acusado a Beijing de buscar un chivo expiatorio a sus propios fracasos, dijo ayer un portavoz.

Tahi Wangdi, el portavoz en Nueva Delhi del Dalai Lama, dijo: «Nadie ha instigado esos problemas desde el exterior.»

San Francisco Chronicle, 3 de noviembre de 1987

Colin Donellan, 1953

Café Moineau, 1953, foto de Ed van der Elsken

contra las trampas del silencio, contra los cientos de maneras de TOMAR PARTIDO.» La voz elegíaca de Bossuet ya se estaba elevando, convirtiendo en un sofisma el eco de la voz de Saint-Just que aparecía en la conclusión de Debord: «Tenemos que dar fe de una cierta idea de felicidad, incluso aunque sepamos que está condenada al fracaso... Tenemos que promover una insurrección que signifique algo para nosotros.» Debord también podía haber reivindicado el resurgimiento de la guerra civil española, lo cual, en un leve giro a la izquierda, él y el resto de la IL hicieron. «La Edad Media comienza en la frontera –dijo en una de las impetuosas frases de *I.L.*, número 3–, y nuestro silencio la sella.» Era admitir que el propio terreno de la IL aparecía vacío.

El grupo se desintegró. Algunos lo abandonaron; otros fueron expulsados. Los que se quedaron prosiguieron la búsqueda de la hacienda, errando de un bar a otro, anotando incidentes que intentaban colar como exóticos. No se oyó ni una palabra hasta junio de 1954, cuando Debord, Wolman, Dahou y dos o tres más sacaron a la luz los primeros cincuenta ejemplares del nuevo *Potlatch* y comenzaron a enviarlos por correo a quienes creyeron que podían encontrar interesante su lectura, o a aquellos que no. La IL nunca publicó la «Fórmula para un nuevo urbanismo» de Chtcheglov, que no aparecería hasta junio de 1958, en el primer número de *I.S.*, pero para entonces Chtcheglov ya estaba loco.

«Se volvió loco –dijo Bernstein en 1983–. Pero no lo estaba. Se le había excluido..., estaba convencido de que el Dalai Lama controlaba lo que nos estaba sucediendo. Y entonces, un día, tuvo una pelea con su esposa. Irrumpió en un café, lo destrozó todo. Su mujer, que era una *puerca*, llamó a la policía. Llamó a una ambulancia. Como era su esposa, consiguió internarlo. Lo llevaron a un sanatorio, y le sometieron a shocks insulínicos. Y electroshocks. Después de eso se volvió loco. Guy y yo fuimos a visitarle; comía con las manos y babeaba. Estaba loco... de ese modo en que sabes que uno está loco. Las cartas que nos escribía eran un batiburrillo. Y todavía está allí, si es que no ha muerto. Le faltó muy poco para que lo mandaran a una institución intermedia, donde habría tenido libertad, donde habría podido entrar y salir. Pero había desarrollado esa enfermedad que te impide vivir fuera del manicomio, no puedes soportar estar en otro lugar, no quieres estar en otra parte.» Bernstein se rodeó el cuerpo con las manos, como si llevara una camisa de fuerza. «Siempre que salía se asustaba y volvía corriendo. De modo que tomaba parte en el teatro del manicomio; ponía obras en escena. Y creo que todavía está allí.»

No es difícil imaginar que la caída de Chtcheglov clausurara la IL como grupo. Su destrucción fue un suceso que otorgó a la IL un pasado tangible, convirtiendo el largo año de no hacer nada en mito, en una historia que podía contarse, hacerse real. El grupo había pasado el tiempo recorriendo las calles, tomando notas, luego explicándose su proyecto a sí mismo: eso era todo, desde el ataque a Chaplin hasta el primer número de *Potlatch*. «Una película artística que trate de esta generación –explicaba Debord en *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, su película acerca de aquellos meses– sólo puede ser una película acerca de la ausencia de sus obras tangibles.» Pero sí había una obra tangible: la ausencia de Chtcheglov; si el momentáneo incautamiento de Notre-Dame era el crimen fundacional de la IL (con Serge Berna presente en la catedral, luego dentro de la IL, el eslabón del grupo con su pasado imaginario), la exclusión de Chtcheglov era el crimen fundacional de la IL como acto: un asesinato simbólico, ya que la exclusión de la IL significaba la muerte civil. No sirvió de nada que en 1957, con la formación de la IS, Debord nombrase a Chtcheglov «miembro externo», o que dos décadas más tarde, por sentimiento de culpa o por amor, hiciera una película en la que Chtcheglov era el héroe; la exclusión de Chtcheglov tuvo consecuencias irreparables. Incluso en forma de violencia y demencia, esas consecuencias eran una forma de historia, una deuda no saldada y cargada a fuera cual fuere el futuro que la IL pudiese ennoblecer o frustrar. No deseadas e imprevistas, esas consecuencias eran una prueba de que la IL podía hacer historia: no había forma de anular los acontecimientos. Si, simplemente por haber perseguido 0su propia filosofíœãÆíes y noes, explicándose y actuando según sus propias conclusiones, decidiendo quién se quedaba y quién no, el grupo era capaz de arruinar una vida, entonces estaba en condiciones de arruinar al mundo.

Las *crónicas del rey Arturo* relatan cómo el rey Arturo, con la ayuda de un carpintero de Cornish, inventó la maravilla de su corte, la milagrosa Mesa Redonda, en la cual sus caballeros nunca llegaron a las manos... El carpintero le dijo a Arturo: «Te construiré una magnífica mesa, en la que podrán sentarse dieciséis caballeros a la vez y de la que ninguno tendrá que ser excluido...»

Marcel Mauss, *Essai sur le don* (*The Gift*), 1925

«Con frecuencia nuestras mesas no son redondas –escribió la IL en «36 rue des Morillons»–, pero un día construiremos nuestros propios "castillos de aventura".» El grupo emergió del año de la continua *dérive* con una sensación de necesidad, relajando su prohibición al trabajo y comprometiéndose a un calendario regular de publicaciones. Surgió de nuevo con un sentido de la realidad menos abstracto, más alegre, haciendo una regocijante crónica de las mejores noticias de la semana. Los miembros de la IL siguieron planificando una ciudad imaginaria, pero ahora ellos eran también sus críticos: veían que todas las ciudades eran imaginarias, complejos de deseos convertidos en geografía o suprimidos por ella, y veían que todas las ciudades podían ser exploradas. De este modo, convertidos en turistas, la IL fue de viaje en 1954 a una Ciudad de Guatemala llena de pelotones de ejecución, unas vacaciones baratas en la miseria de los demás; visitaron la ciudad de Beziers, cátara en 1209, el día en que fue exterminada por los ejércitos del Papa en la Cruzada Albigense («Matadlos a todos, Dios ya se encargará de reconocer a los suyos», dijo el jefe del ejército papal cuando un lugarteniente le preguntó cómo podía distinguirse a los herejes de aquellos que creían en la Iglesia Verdadera); surcaron el East End de Londres en 1888, guiados por Jack el Destripador, «el psicogeógrafo del amor». La ciudad imaginaria era el París de Haussmann, una fantasía de mercancías y sus tropas, y era la creencia de que si uno era capaz de encontrar la calle adecuada, podría escapar de esa ciudad y entrar en la de Chtcheglov.

En la IS, Debord denominó factor de conexión reversible a esta ruta instantánea al cambio total; en la IL la llamó «Paso del Noroeste». La metáfora no era geográfica sino psicogeográfica: era la mismísima psicogeografía. Pertenecía a la historia de la ciudad moderna y a la prehistoria de la *dérive*; Debord la encontró en *Confesiones de un inglés comedor de opio*, las memorias de Thomas de Quincey publicadas en 1821.

«Recuerdo largos y maravillosos paseos psicogeográficos por Londres con Guy...», dijo Alexander Trocchi en 1983, un año antes de su muerte. «Me llevó a lugares de Londres que no conocía, que él no conocía, que percibía, a los que yo jamás habría ido de no haber estado con él. Era un hombre capaz de descubrir una ciudad.» Ambos se conocieron en París en 1955, donde Trocchi,

nacido en Glasgow en 1925, servía a un dios haciendo de pornógrafo para el Olympia Press de Maurice Girodias, y a otro como editor de *Merlin*, una sombría publicación trimestral de vanguardia. Al unirse a la IL, Trocchi tuvo que cortar todos los lazos, romper con sus amigos y jefes: «Dejé de hablarles. Era entrar en una sociedad cerrada, un grupo clandestino que iba a convertirse en todo mi mundo.» Tenía casi sesenta años cuando nos conocimos, pero aparentaba cuarenta; era bastante robusto, todo fuerza, los ojos profundamente engastados, claros y penetrantes. Una nariz enorme y amedrentadora surgía de su cara como un garfio. Era imposible creer que hubiera sido adicto a la heroína durante casi treinta años.

Aunque Trocchi abandonó París en 1956 rumbo a los Estados Unidos, cuando se formó la IS Debord le consideraba un miembro fundador situacionista todavía en activo. En 1960 Trocchi publicó *Cain's Book* (El libro de Caín), una novela autobiográfica que era el diario de un yonqui: *«Il vous faut construire les situations»*, escribió en las últimas páginas. Estaba hablando de su posición: «nihilismo sistemático», pero también «una cucharada intencionada en el caldo de la experiencia».

> Durante mucho tiempo he sospechado que no hay salida. No puedo hacer nada que yo no sea. Durante un tiempo he vivido destructivamente respecto del escritor que hay en mí, con la conciencia culpable de estar haciéndolo durante todo el tiempo, cf. la justificación crítica en términos de la muerte objetiva de una tradición histórica: un decadente en un momento crucial de la historia, por su constitución incapaz de estar a su altura como escritor, estoy viviendo mi dadá personal. En todo esto hay una terrible difamación emocional. El acero de la lógica ha de ser reforzado diariamente para contener el elemento volcánico que hay en su interior. Diariamente se vuelve más difícil de contener. Soy una especie de bomba.

Éste era el tipo de persona que quería Debord, pero Trocchi nunca regresó. *Cain's Book* le hizo famoso en los círculos bohemios de Gran Bretaña, y en 1962, en Londres, comenzó el Proyecto Sigma, un intento de unificar todo tipo de disidencia y tendencia cultural experimental en un cuerpo internacional de «cosmonautas del espacio interior». Debord publicó el manifiesto Sigma de Trocchi en el número 8 de *I.S.*, en enero de 1963, pero a continuación había una ambigua nota en la cual se decía que

«ya no era miembro de la IS», que Trocchi perseguía su *«technique du coup du monde»*, su «invisible insurrección de un millón de mentes»; para Debord, la asociación de Trocchi con gentes como el ocultista Colin Wilson y el poeta beat Allen Ginsberg, a quienes Debord había desdeñado mucho tiempo atrás como «cretinos místicos», era una dimisión *absent la lettre*. Para Trocchi, las objeciones de Debord eran una exclusión, y nunca lo superó.

«Guy creía que el mundo iba a derrumbarse sobre sí mismo, y que nosotros íbamos a conquistarlo –dijo Trocchi en 1983–. Quería hacer eso..., conquistar el mundo. Pero ¡no se puede conquistar el mundo excluyendo a la gente de él! Guy ni siquiera *mencionaba* los nombres de las personas con las que yo me relacionaba: Timothy Leary, Ronny Laing. Recuerdo la última carta que me envió: "Tu nombre permanece en las mentes de los hombres decentes." Era como Lenin; un absolutista, continuamente expulsando gente... hasta que se quedó solo. Y las exclusiones eran totales. Significaban ostracismo, supresión de las personas. En última instancia conducían a fusilarlos... y eso es lo que habría ocurrido si Debord hubiese "conquistado el mundo". Y yo era incapaz de disparar sobre nadie.»

«No era una cuestión de lealtad –dijo Trocchi; levantó las manos–. Guy tiene mi lealtad. Yo adoraba al hombre.» De pronto Trocchi me dio la espalda y gritó. *«Guy, Guy* –dijo–, *¿QUÉ PASA? ¡Estoy hablando contigo, aunque jamás vuelvas a dirigirme la palabra!»*

Nos encontrábamos en un quinto piso sin ascensor en una zona pobre de Kensington. Trocchi tenía planes para obras de teatro, películas, unas memorias; se ganaba la vida comerciando con libros raros de tercera clase en un pequeño tenderete de Portobello Road. Su apartamento estaba abarrotado de jeringuillas y ampollas rotas. En las paredes colgaban los diagramas del fundador situacionista Constant que mostraban su propia y nueva ciudad: «En Nueva Babilonia, el hombre ha sido liberado de sus cargas, él mismo construye su propia vida.» Anoté sus palabras en mi libreta: aquí, pensé, es donde ha acabado ese gran proyecto de transformar el mundo.

Incluso en ese momento, ni siquiera la ironía podía hacer mella, quizá porque Trocchi ya se había desviado del gran proyecto. De nuevo hablaba de su versión más reducida, donde el deseo de conquistar el mundo era primero un deseo de estar en el mundo, un deseo impulsado por la convicción de que uno no puede estar verdaderamente en el mundo hasta que la alienación que lo separa de los demás no se haya desvanecido, hasta que la necesidad haya sido abolida, hasta que el mundo haya cambiado. De nuevo, Trocchi estaba hablando de la *dérive*: en ella, dijo, al menos mientras duraba estabas en el mundo al mismo tiempo que lo cambiabas, y había atisbos de utopía allí donde mirases. «Las dificultades de la *dérive* son las de libertad –escribió Debord en 1956 en «Théorie de la dérive»–. Todo descansa en la creencia de que el futuro precipitará un cambio irreversible en el comportamiento y en el decorado de la sociedad actual. Un día construiremos ciudades en nuestra deriva... si bien, retocadas por la luz, uno puede utilizar ciertas zonas que ya existen.» Aun cuando se le hubiera utilizado, eso era lo que Trocchi recordaba con más cariño, de modo que hablaba de emborracharse, de buscar el olvido en el agujero negro, la salida, el Paso del Noroeste. «Había una cualidad mágica en Guy –dijo Trocchi. Casi sonreía; el flujo de emoción en la media hora anterior nos había confundido a los dos, pero ahora era feliz–. Las distancias no parecían importarle. Cuando caminábamos por Londres, a la luz del día o por la noche, me llevaba a un lugar que había encontrado, y el lugar comenzaba a tomar vida. Alguna parte vieja y olvidada de Londres. Luego se remontaba a alguna historia, quizá a una narración histórica, como si hubiera nacido allí. Citaba a Marx, o *La isla del tesoro*, o a De Quincey... ¿Conoce a De Quincey?»

Era frecuente que los sábados por la noche, después de tomar opio, me echase a caminar, sin fijarme en la dirección ni en la distancia, hacia los mercados y otros lugares de Londres donde acuden los pobres la noche del sábado para gastar su dinero... En algunas de estas caminatas recorrí grandes distancias, ya que el comedor de opio es demasiado feliz para notar el peso del tiempo. A veces, en mis intentos por navegar de vuelta a casa con arreglo a los principios náuticos, fijando la mirada en la estrella polar y buscando ambiciosamente el Paso del Noroeste en lugar de circunnavegar todos los cabos y puntas que doblara en mi viaje de salida, terminaba por tropezarme con los más arduos problemas en forma de callejuelas intrincadas, entradas misteriosísimas y calles sin salida, que eran como enigmas de la esfinge que hubiesen burlado la audacia de los mozos de cuerda y confundido el intelecto de los cocheros. Por momentos, casi me persuadía de ser el primero en descubrir algunas de esas *terrae incognitae* y dudaba de que figurasen en los mapas moder-

nos de Londres. Por todo ello habría de pagar un precio elevadísimo años después, cuando el rostro humano tiranizó mis sueños y las perplejidades de mis pasos por Londres regresaron para asediarme.

En el verano de 1954 esto formaba parte del mito de la IL, y al igual que las catacumbas eran realmente un símbolo y el Paso del Noroeste no era realmente un lugar, la *dérive* era también ahora menos una práctica que una metáfora, capaz de juzgar cada palabra escrita por la IL, y, después de eso, cada sentencia dictada por la IS. La IL creía en la «deriva continental» (geofísica hoy en día, pero ciencia ficción en 1954), es decir, cómo las calles son cabos y puntas, y los vecindarios, desiertos o pantanos, todos ellos en movimiento. Se alejan de una totalidad inconscientemente recordada –de «Pangaea», el supercontinente original de hace doscientos millones de años, de «Nostratic», el supuesto lenguaje común del paleolítico superior; del Jardín del Edén o de París en cuanto que Comuna– y entran en una dislexia de separaciones. En su «Théorie de la dérive» Debord se detenía en un estudio sociológico acerca de «la estrechez del verdadero París en donde vive cada uno», citando el diagrama que un profesor había hecho de todos los movimientos emprendidos por una estudiante en el curso de todo un año: «Carente de desviaciones, su itinerario delinea un pequeño triángulo, las cumbres del cual son la Facultad de Ciencias Políticas, su residencia y la de su profesor de piano.» Esto, dijo Debord, era un ejemplo de «poesía moderna, capaz de provocar hondas reacciones emocionales: en este caso, indignación ante el hecho de que sea posible vivir así».

Aproximadamente un año más tarde, Debord recortó planos de París y los pegó sobre mapas psicogeográficos; difieren de los mapas imaginarios que los geógrafos han trazado de la fragmentación de Pangaea hasta formar los continentes actuales sólo en que las flechas de Debord apuntan hacia la unidad tanto como hacia la separación. Pero para recrear la unidad –el mundo en su totalidad como una sola mesa redonda– había que dar publicidad a la separación. Antes de que la gente la rechazara, tenía que hacerse innegable, tenía que convertirse en un acontecimiento en que se intensificara la separación, convertida en ruina y ruido. El proyecto podía comenzar, escribió Debord, con la construcción de «una atmósfera de inquietud»: mediante un pequeño grupo de personas que hicieran autoestop «sin parar y sin destino» durante

una huelga del transporte público a fin de aumentar la confusión, o aparecieran en las calles disfrazados, o publicasen los planos para levantar una casa que sería abandonada tras la fiesta de inauguración: «La mayor dificultad de una empresa así es transmitir, a través de propuestas aparentemente tan delirantes, un grado suficiente de *seria seducción*... Hemos de trabajar con vistas a inundar el mercado (aun cuando por el momento sólo sea el mercado intelectual) de una masa de deseos cuya realización no esté más allá de la capacidad actual de acción del hombre en el mundo material, sino sólo más allá de la capacidad de la organización social de hoy en día.»

Si la IL, por medio de su juego de libertad, pudiera extender sus deseos de una forma de vida que ni el gobierno ni el mercado podrían satisfacer jamás, entonces la gente los volvería del revés... o los ignoraría, encontrando satisfacción en una deriva a través del Paso del Noroeste de la ciudad: «El futuro –dijo Debord– pertenece al transeúnte.» La psicogeografía, tal como la definió Asger Jorn, era «la ciencia ficción del urbanismo»; quizá, para probar que la separación no estaba más predestinada que el estado actual de los continentes, sólo tienes que contar la historia adecuada y subir el volumen.

TODAVÍA

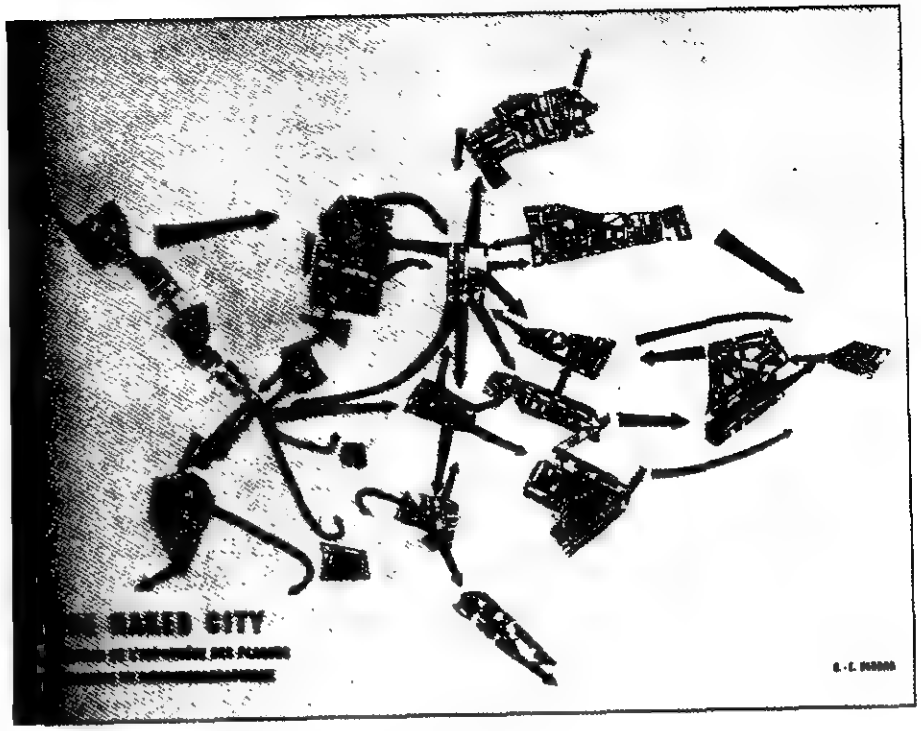
Todavía hay sonido en *Potlatch*, aunque realmente no se pueda hablar de subir el volumen: a su manera, ya está bastante fuerte. Convirtiendo algunas noticias de los periódicos normales en ultimátums y advertencias, que se traducían en santos y señas y que componían un lenguaje secreto que se presentaba a sí mismo como discurso público, la potencia de su sonido reside en su aura de generación espontánea. La voz parece emerger de ninguna parte, y ninguna contabilidad de antepasados o familiares, aunque estuviesen presentes en la página, podía disminuir esa sensación. Las viejas noticias siguen siendo nuevas porque el mundo ha girado como si nada de ello ocurriese; la voz transmite la conmoción del desplazamiento y es lo bastante fuerte como para convertir el desplazamiento en un valor.

No existe desplazamiento formal en *Potlatch*. Con chirriantes yuxtaposiciones y capas de letras coloreadas haciendo estallar en-

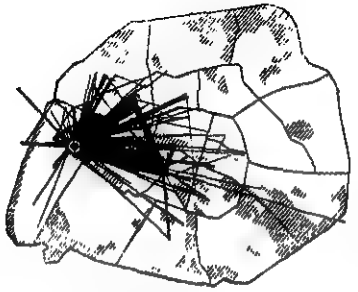
sayos incoherentes impresos al revés, las publicaciones dadá de Berlín eran cabarets de papel; esto no. Esto es simplemente una hoja de palabras meticulosamente impresas formando frases gramaticales que se ordenan en pulcros párrafos sucediéndose uno a otro en páginas de tamaño convencional. El desplazamiento es invisible, una voz que destroza el tiempo y procede de un trozo de papel estarcido: una voz cuyo contenido guarda tan poca relación con su forma que uno u otro parecen un engaño. Comparado con *Potlatch*, los números impresos e ilustrados de *Internationale lettriste* son cultura oficial; comparados con ellos, *Potlatch* es un retorno a las hojas clandestinas que cientos de grupos de la Resistencia francesa publicaron durante toda la ocupación. «En un mundo donde los libros han perdido hace mucho cualquier parecido con los libros –escribió entonces Adorno, pariente de los situacionistas–, el verdadero libro ya no puede ser uno. Si la invención de la imprenta inauguró la era burguesa, ya ha llegado la época de su revocación por el mimeógrafo.»

La IL publicó *Potlatch* desde el 22 de junio de 1954 hasta el 22 de mayo de 1957; el número 29 y último, del 5 de noviembre de 1957, llevaba la leyenda «Bulletin d'information de l'Internationale situationniste», y la IL se tragó su historia. «No estamos interesados en un afectuoso lugar en vuestras memorias –decía "Potlatch, Instrucciones de Uso", número 2, 29 de junio de 1954–. Pero los poderes concretos están en juego. Unos cientos de personas determinan al azar el pensamiento de la época. Lo sepan o no, están a nuestra disposición. Al enviar *Potlatch* a personas que de hecho ocupan una posición en la sociedad, podemos interrumpir el circuito cuándo y dónde nos plazca.» Te encontrabas la revista en el escritorio, si trabajabas para un periódico del gobierno, o quizá en el buzón: «Algunos lectores han sido elegidos arbitrariamente.» («¿Escogíais los nombres en la guía de teléfonos?», le pregunté a Wolman. «No exageremos –dijo–. No teníamos guía telefónica. Si a eso vamos, ni siquiera teníamos teléfono.») Quizá te las encontrabas en la calle, desechadas, ya que las apuestas estaban como mucho dos a uno a favor de que aquellos que la recibían llegasen a leerla: «Tienes la oportunidad de ser uno de ellos.»

Como diría Debord, *Potlatch* era un regalo, una oferta de «bienes no a la venta»: «Deseos y preguntas anteriormente inéditos, y sólo mediante un completo análisis por parte de otros se podía corresponder a ese regalo.» Era el intento de iniciar una conversación en la que todo el mundo querría tomar parte y



Guy-Ernest Debord, «La ciudad desnuda», mayo de 1957

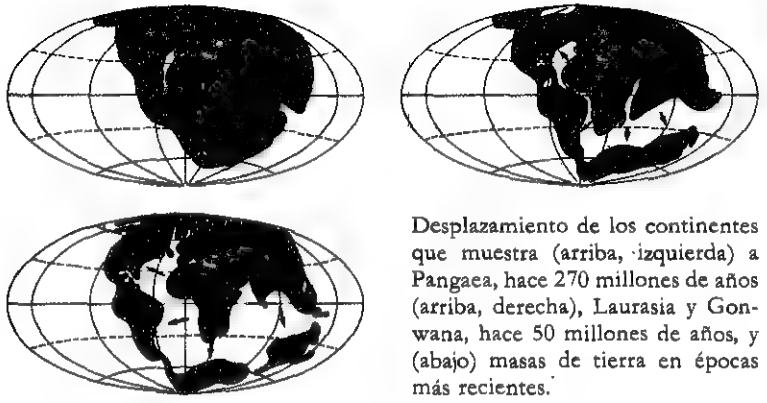


Los movimientos de un estudiante en el distrito 16 de París en el curso de un año, tal como se publicó en el número 1 de *I.S.*, junio de 1958

que sólo podría acabar con el descubrimiento de un nuevo lenguaje, con un nuevo sujeto, lo cual era decir una nueva idea de la vida social. «*Potlatch* es la publicación más comprometida del mundo –comenzaba el número 1, las letras ligeramente borrosas, las teclas de la máquina obviamente gastadas–. Trabajamos por el establecimiento consciente y colectivo de una nueva civilización.»

La IL jugaba con otra metáfora. El diccionario etnográfico definía «*potlatch*» como «consumir», pero el contexto que evocaba la palabra no era el consumo comercial, sino «consumido por el fuego»: significaba un regalo que debía ser correspondido hasta que no quedase nada que dar. Era una palabra de la tribu chinook, utilizada por los kwakiutl de la Columbia Británica, los tlingit de Alaska, tribus de indios norteamericanos estudiadas por primera vez por los antropólogos a finales del siglo XIX.

Los antropólogos descubrieron que estas tribus llevaban a cabo una extraña práctica: un jefe conocía a otro y le ofrecía regalos. El segundo jefe tenía que corresponder a su vez, pero con regalos de más valor. Esto era el *potlatch*. El juego podía comenzar con el ofrecimiento de un collar y acabar con la quema de una ciudad: una tribu quemando su propia ciudad, aumentando de este modo las obligaciones de su rival hasta un nivel casi imposible. El *potlatch* era parte de un festival, acompañado de na-



Desplazamiento de los continentes que muestra (arriba, izquierda) a Pangaea, hace 270 millones de años (arriba, derecha), Laurasia y Gonwana, hace 50 millones de años, y (abajo) masas de tierra en épocas más recientes.

rraciones cantadas, bailes y la concesión de nuevos nombres a grandes ríos («Cuya Propiedad Es Comida en Banquetes», «Causando Problemas en Todas Partes», «La Danza de Desprenderse de la Propiedad»); podía consistir en un intercambio simbólico de cortesías y devociones, motivado por una boda o un funeral, y podía ser una guerra simbólica, un intercambio de retos y humillaciones. Había en ello algo de la idea que D. H. Lawrence tenía de la democracia («si se le puede llamar una idea»): dos personas se conocen en una carretera, y en lugar de pasar de largo desviando la mirada, se detienen, como Arturo y Lancelot, para una confrontación «entre sus mismísimas almas», liberando de este modo «a los dioses valientes e imprudentes» que llevan dentro: «Ahora, y al diablo las consecuencias, nos hemos conocido.» Para una tribu, el no poder superar la provocación de la otra era admitir que valoraba la propiedad, los simples objetos, más que el honor; de un jefe que distribuía la riqueza de su tribu se decía que «tragaba las tribus» que la recibían. «Lo ideal –escribió el sociólogo Marcel Mauss en 1925 en *Essai sur le don* (en inglés *The Gift*)– es dar un *potlatch* y no obtener compensación.»

Esto no era ninguna anomalía cultural, decía Mauss: el *potlatch* era un eco de la Edad de Oro, la supervivencia de una forma de intercambio que una vez fue universal; en su nivel más profundo, se trataba de una forma de comunicación entre personas que no se guardaban nada. Era una economía proteica de emoción y juego, tan impregnada de fe como lo está de cinismo el mercado moderno, y además, era absoluta: «Nos enfrentamos aquí con una total prestación [pago] en el sentido de que todo el

clan, a través de la mediación del jefe, realiza contratos en los que se ven envueltos todos sus miembros y todo lo que poseen.»

A Mauss no le importaba que después de que todas las pieles y los animales hubieran desaparecido el *potlatch* acabara en una orgía de esclavitud y sacrificios humanos... y tampoco era accidental que Mauss fuera sobrino y colaborador de Emile Durkheim, teórico de la división del trabajo. Mauss veía en el *potlatch* una negación de esa división, una afirmación de la comunidad. Era, dijo, la primera mesa redonda, «de la cual nadie tenía por qué ser excluido»... ni podía serlo.

Al leer el libro de Mauss, el polifacético Georges Bataille encontró algo muy diferente: una prueba de una mítica id-economía de derroche y pérdida oculta dentro de las históricas economías-superego de la producción y la acumulación. En 1933, en «La noción del gasto» (en inglés «The Notion of Expenditure») actualizó la noción de *potlatch*, no como un pintoresco recuerdo de globalidad sino como una permanente ideología de disolución.

Bataille se fijó en el *potlatch* no como una expresión de la inerradicable atracción de la humanidad hacia «la imprudencia, el pago de las deudas y el trastorno», «los inmensos dolores», dijo llanamente, «que constituyen la vida». Escribía conscientemente, igual que un hereje gnóstico, y esa inerradicable atracción, creía, estaba en el núcleo de la herejía, privada por la cristiandad y el racionalismo de todo lenguaje corriente, y ahora sólo audible en el lenguaje bruitista de la locura, el crimen, el sueño, la perversión, la guerra y la revolución.

Bataille contaba una historia nueva, una historia no del todo distinta de la de los genes marcianos en *Quatermass and the Pit*. Huyendo de los absolutos del *potlatch*, en los que el valor se derivaba de la posibilidad de una pérdida total, la humanidad refundaba la civilización sobre el principio de utilidad, estableciendo al mismo tiempo un sistema de límites donde todo tenía su precio. Pero la civilización, ya se reprodujera a través del trueque, el mercantilismo, el capitalismo o el comunismo, simplemente ocultaba el odio que la humanidad sentía por la utilidad y los límites, disfrazando su lujuria por el «gasto incondicional», por actividades «que no tienen fin en sí mismas», ocultando la verdad de que el olvido es pasión que gobierna al ser humano. Los hombres autodestructivos pueden formar legión, pero incluso en sus momentos más lúcidos, decía Bataille, se imaginan a sí mismos fuera de la comunidad humana, como locos separados del resto: «A estos hombres no se les ocurre que la sociedad pueda, al igual

que ellos mismos, interesarse por las pérdidas considerables, por las catástrofes que, *mientras se ajustan a necesidades bien definidas*, provocan tumultuosas depresiones, crisis de terror y, en última instancia, un cierto estado orgiástico.» En Mauss el *potlatch* era una difusa representación de lo que en otro tiempo había sido la vida real. Una vez comprendido resultaba una revelación de lo que la verdadera vida sería siempre, aun en el caso de que, como ahora, estuviera enmascarada por una cultura pública de consumo racional que ocultaba la desfiguración de una cultura secreta: la cultura burguesa de la violencia familiar, el adulterio, el incesto, la prostitución, la mentira, el engaño, la estafa, el juego, el alcoholismo, la drogadicción, la danza moderna de echar la propiedad por la ventana.

Todo lo que quedaba del *potlatch* público, decía Bataille, era la humillación que la burguesía infligía a los pobres, una humillación que los pobres sólo podían devolver a través de la revolución, ofreciéndose a sí mismos a la destrucción, pidiendo a cambio más destrucción. Pero el triunfo de la burguesía estaba sellado por su cultura, la cual garantizaba que la vida real de gasto y pérdida fuese perseguida «tras las puertas cerradas», pues la burguesía se distinguía de las otras tribus «por el hecho de que se le consiente gastar sólo para sí misma y dentro de sí misma.» El resultado, decía Bataille, era la desaparición de «todo lo que era generoso, orgiástico y excesivo», y su sustitución por una «mezquindad universal», el regalo de una clase tan segura de su hegemonía, tan triunfante a la hora de identificar su historia con la naturaleza, que finalmente había prescindido de su máscara, y contra todo aquello que estaba felizmente escondido, exponía su «sórdido rostro, un rostro tan rapaz y tan carente de nobleza, tan aterradoramente pequeño, que toda la vida humana, al verlo, parece degradada».

Ése era el ideal: el *potlatch*, la humillación, que no podía ser devuelta. Los pobres, atrapados en la promesa de que algún día podrían gastar sólo por sí mismos, eran incapaces de responder. Ni tampoco los así llamados revolucionarios, comunistas dedicados a la producción tan sólo por el uso de ésta, ciegos a la pasión por un gasto cuyo único fin era la pérdida. Todos, decía Bataille, éramos prisioneros de la ficción de utilidad: «Si una concepción menos arbitraria está condenada a seguir siendo esotérica, y si como tal, en las presentes circunstancias, entra en conflicto con una poco saludable repulsión, entonces uno debe hacer hincapié en que esta repulsión es precisamente la ver-

güenza de una generación cuyos rebeldes temen el ruido de sus propias palabras.»

Bataille estaba lanzando un reto; ventidós años más tarde, la IL lo recogía. Todos estos significados estaban presentes cuando el grupo eligió la palabra *potlatch* para bautizar su segunda vida, y en 1954 el grupo podía encontrar un significado que habría pasado desapercibido dos o tres décadas antes. Todo lo que la IL tenía que decir, todos sus síes y sus noes, descansaban sobre la premisa de un mundo de abundancia; Mauss y Bataille habían observado casi de pasada que las tribus del *potlatch* ya habían vivido en ella. Puesto que eran ricos en carne y chozas, podían permitirse jugar ese juego en la vida real. Al igual que la IL con su inexplicada «creación de situaciones», los kwakiutl y los tlingit, con su intercambio ritualizado de afirmaciones y negaciones, se lo pasaban en grande dentro de la abstracción; el *potlatch* no sólo era una economía proteica, sino también profética. Como absoluto, era un intercambio de todo lo que no se podía llevar al mercado; para que funcionase, todas las mercancías debían sacarse del mercado y elevarse por encima de éste; hasta la más pobre baratija podía simbolizar la vida entera de la tribu. Y eso es lo que ocurriría cuando llegase la nueva civilización; Dios moriría y todo sería sagrado.

«Potlatch» era una mera metáfora, un modo de comprender la forma en que lo pequeño se vuelve enorme, de descifrar, digamos, las apuestas cada vez más altas de una confrontación entre marido y mujer («el *potlatch* de la complicidad», escribió Bernstein en *La Nuit*) o la aparente locura de las personas que queman su propio poblado («el *potlatch* de la destrucción», tal como dijo la IS de Watts), o la súbita expansión de un solitario rechazo hasta producir una explosión: unos cuantos alborotadores, unos cuantos policías, una revuelta, el ejército, luego el así llamado orden social puesto en la picota. Pero las metáforas son transformaciones, pruebas de la naturaleza arbitraria del lenguaje, el misterio formando parte de las cosas ordinarias; son, en otras palabras, utopías incipientes. Para la IL, el atractivo de la metáfora del *potlatch* residía en su capacidad de simbolizar simultáneamente la disolución y la comunidad, en su sugerencia de que la mercancía podía perder la magia que Marx había vislumbrado en ella. La mesa sería de nuevo de madera, inmóvil e impotente, pero la gente bailaría a su alrededor; eso sería la utopía, un permanente *potlatch* de sorpresas. Al caminar por las calles construidas para ir a la deriva, conocerías a otras personas; intercambiarías miradas,

luego gestos, luego palabras, discusiones, asentimientos, insultos, abrazos. Serían situaciones abiertas, hechas para ser vividas por sus creadores. Conformadas por escenarios y promesas tranquilizadoras, habría una intensidad desconocida en la vida cotidiana. Te perderías en el olvido de la acción; sabrías que estás haciendo que algo suceda. Al igual que John Wayne y Montgomery Clift en su pelea al final de *Río Rojo*, intercambiarías amor y odio, vida y muerte; al igual que el vagabundo y la chica de las flores en las últimas escenas de *Luces de la ciudad*, intercambiarías terror y redención; al igual que Fred Astaire y Ginger Rogers bailando «Night and Day» en *La alegre divorciada*, intercambiarías vacilaciones y compromisos, repulsiones y atracciones. Arlene Croce lo describe:

> Abruptamente ella se vuelve y cruza el decorado; él le obstruye el paso. Ella cruza y él le obstruye el paso. Ella se vuelve, él la coge de la muñeca, sus ojos se encuentran y él baila zalamero. De nuevo ella se da la vuelta, de nuevo él la coge y ella entra en el baile. Cuando ella está un poco alejada, él la estira por una mano y ella se enrosca contra él, envolviéndose con su brazo, mientras la mano libre de él la coge por la cintura. En esta posición, juntos como si se mecieran, simplemente se dejan ir...

Esto sería la nueva belleza, provisional y vivida. Todo podría suceder; averiguarías lo que sucedía a continuación. No habría repetición. El tiempo se movería y percibirías el paso del tiempo, la acumulación de sucesos que no pueden ser deshechos –la «*necesaria* alienación», diría Debord–, y con esa sensación volverías a la vida, porque estarías haciendo tu propia historia. «El instante es transitorio, igual que todo lo demás –dijo una vez Paul McCartney de sus años como Beatle–. Nada en la vida permanece realmente. Y es hermoso que todo pase. Tiene que pasar a fin de que venga lo siguiente. Puedes añadirle belleza a una cosa aceptando que es transitoria.» Hacer que suceda, eso era a lo que se refería Debord cuando hablaba del deseo «de realizar el arte colectivo de nuestro tiempo», lo que la IL quería decir con «el perfeccionamiento de un completo *divertissement*». Desde 1952 y a lo largo del mayo del 68, a través de todas las demoliciones furiosas y paulatinas de las imágenes dominantes del bien, detrás de ellas, todas las oscuras indicaciones de una nueva manera de caminar y una nueva manera de hablar, eso era el proyecto situacionista..., eso es lo que siempre fue.

He intentando transformar el *ethos* reivindicado por la IL en una narración, llenar los espacios en blanco, dejarlo al menos la mitad de claro de lo que era para Debord, Wolman, Bernstein y el resto: inevitablemente, convertir sus viejos documentos en algo apropiado para el consumo racional. Ellos no lo hicieron. La voz de *Potlatch* es infaliblemente lógica, pero se trata de la lógica de unas personas tan atrapadas por su propia visión del mundo, que según ellas todo tiene una explicación. Para cualquier otra persona, esa lógica presenta unas lagunas que no se pueden llenar, y la laguna predominante está implícita en el propio medio.

En 1985 Debord reeditó toda la serie de *Potlatch* en forma de libro. Pulcramente diseñado, ingeniosamente impreso, y con unas tapas color púrpura, da un lustre de autenticidad, de valor restituido a las palabras que antes pregonaron sus mensajes de destrucción y renacimiento en un ámbito sin posibilidad real, desdibujadas y emborronadas sobre hojas sueltas mimeografiadas. La elegancia de la impresión concede autoridad a la frase más imposible, convierte el ruido cuando menos en un facsímil del discurso; pero el ruido y la impotencia eran en gran parte los temas predominantes de *Potlatch*.[1] Estos valores quedaban patentes en la forma original; en un libro tienen que desmantelar el buen orden de la cultura oficial una y otra vez. Lo primero que sentimos al leer *Potlatch* hoy en día– en especial los nueve primeros números, cuando se seguía una periodicidad semanal y la IL intentaba decirlo todo al mismo tiempo– es confusión; aun cuando profundicemos en todas las alusiones, lo que queda es bastante misterioso.

LOCUTOR DE RADIO: **¡Zapatos para la industria! ¡Zapatos para los muertos! ¡Zapatos para la industria!**

VENDEDOR AMBULANTE: **Hola. Soy Jim Beets. Hey, ¿qué oportunidades tiene un difunto veterano de guerra que regresa de encontrar un empleo bien pagado, más azúcar, y una mula libre, cosas con las que siempre ha soñado? Bueno, piénsalo. Luego sácate los zapatos. Ahora puedes ver cómo el incremento de las oportunidades de gastar dinero significa trabajo más duro para todos... y también más intenso. De manera que haz tu parte, Joe... únete con tus millones de vecinos y sácate los zapatos.**

LOCUTOR: **¡Para la industria!**

la imagen dominante del bien, c. 1953,
según el Firesign Theater, *Don't Crush That Dwarf, Hand Me the Pliers* (No aplastes a ese enano, pásame los alicates), 1970

«Una nueva civilización», dice en el número 1; luego, en «Todo lo que el agua del mar no pudo...» Debord resume lacónicamente las últimas noticias que tratan de adolescentes suicidas, de la ejecución de anarquistas en España, de la ejecución de un líder rebelde en Kenia, y de la corrupción de varios literatos franceses. Lo que estos últimos necesitan, dice Debord, «es el Terror», que es lo que ya les ha llegado a los primeros. De todos modos, ésa es la implicación (el lector está de nuevo en 1794, que se ha convertido en 1954, sólo que 1954 ha vuelto a 1794 contra sus legítimos herederos); Debord no lo explica.

Un mes más tarde, en el número 5, del 20 de julio de 1954, el lector ha regresado al siglo XIII, que es también el futuro. «Los cátaros tenían razón», anuncia un titular, que aparece sobre una noticia de *Combat* que habla del descubrimiento del antiprotón por parte de un físico norteamericano, y también incluye unos breves despachos acerca del golpe de Estado de la CIA contra el gobierno democrático de Guatemala; a excepción del titular y del subtítulo, no hay ningún comentario por parte de la IL.

«El protón es el núcleo del átomo de hidrógeno, y, en consecuencia, constituye el elemento básico de toda la materia terrestre –dice *Combat*–. Cuando un protón y un antiprotón colisionan se destruyen mutuamente. De este modo, el antiprotón será capaz de aniquilar toda materia compuesta de protones. En esencia, será la "antimateria". Sin embargo, parece que es imposible que se combinen con la fuerza suficiente como para destruir el planeta.» Bonito toque ese «sin embargo», aunque quizá no le

1. Hay que indicar que «dar autoridad» (*empower*) e «impotencia» (*powerlesness*) poseen en inglés una relación semántica mucho más evidente que en castellano. *(N. del T.)*

sirva de ningún consuelo al presidente depuesto Jacobo Arbenz y sus seguidores, los silenciosos sujetos de la «Conclusión» de la IL. *Le Figaro*: «El nuevo gobierno de Guatemala anula el derecho de los analfabetos a votar.» *Paris-Presse*: «El general Carlos Castillo Armas, cabecilla de los rebeldes que han obtenido la victoria en Guatemala, ha sido nombrado presidente de la junta militar.» *L'Humanité*: «Castillo Armas define su política: "La justicia del pelotón de fusilamiento."»

El lector de *Potlatch* podría haber recordado el reportaje de la IL en el número 1: Arbenz puso en marcha un modesto programa de reforma agraria, la United Fruit Company se quejó, el secretario de Estado de los Estados Unidos, John Foster Dulles, proclamó lo que la IL llamó una «cruzada» contra lo que Dulles llamó «las fuerzas del mal», la CIA organizó a un pequeño grupo de oficiales guatemaltecos y la IL invitó a Arbenz a que «armara a los trabajadores». No lo hizo, llegaron tropas desde Honduras, comenzó el bombardeo, el gobierno cayó, Arbenz huyó..., de modo que, en el número 3, la IL sacó a colación a Saint-Just para que le maldijese con la máxima de que «Aquellos que hacen la revolución a medias sólo cavan sus propias tumbas». La tumba de alguien: el resultado fue que, treinta años más tarde, era norma en Guatemala que todo campesino al que se encontrase llevando gafas era muerto en el acto de un tiro. Ésa era la historia que la IL contaba en «Los cátaros tenían razón»; no obstante, el lector podía preguntarse qué tenía esto que ver con el antiprotón, y qué tenía que ver el antiprotón con los cátaros.

La IL jugaba con la historia: «Los cátaros tenían razón» era un complejo *détournement*, una serie de distorsiones producidas por las más sencillas yuxtaposiciones. Las únicas herramientas necesarias eran unos periódicos, unas tijeras, un tubo de pegamento, un poco de odio, un poco de humor, y la idea de que estar contra el poder era estar contra el poder de las palabras; se trataba de un juego, y al igual que todos los juegos, tenía sus reglas. El *détournement* era un discurso de ruido hecho a partir de «elementos prefabricados»; los elementos originales, escribieron Debord y Wolman en 1956 en «Métodos de détournement», pierden sus contenidos originales en el flujo de separación de sus contextos originales, pero cada elemento adquiere un nuevo significado cuando se combina con otro, y esta combinación produce un significado que suplanta a sus elementos constituyentes. El título que se ponga es crucial; el elemento más lejano, más fuera de lugar, es el más sugerente; el falso autor actúa sobre el condicionado lector como un psicoanalista sonsacándole a su paciente, jugando con el vago recuerdo que tiene el lector del significado original de los elementos más remotos, de modo que lo pequeño se vuelve enorme, un viejo recuerdo de la historia: lo cual implica que, en este caso, uno posee un vago recuerdo de que en el siglo XIII, en Languedoc, los cristianos herejes conocidos como cátaros creían en el dualismo gnóstico.

Los cátaros creían que el cosmos estaba equitativamente dividido entre el Dios bueno, el Dios del Espíritu, y Satán, el Dios malvado, *Rex Mundi*, creador del reino del mundo. El Cielo, el reino de Dios, era un lugar de amor y delicias, un hogar festivo; la tierra era enteramente el reino de Satán, y el Dios bueno no podía salvarla porque no la había creado. Todo lo terrestre era malvado: «Naturaleza y materia no eran y no podían ser la obra del Dios bueno», escribe Emmanuel Le Roy en *Montaillou: The Promised Land of Error* (Montaillou: La tierra prometida del error), su estudio de 1975 acerca del los últimos cátaros. Cita a un adepto: «Es el diablo y no Dios quien hace florecer las plantas y germinar el grano.» Y era Satán quien hacía que el cuerpo humano creciese y se reprodujera.

> El catarismo de Montaillou era ante todo un relato, un mito. Se contaba una y otra vez, con variaciones, alrededor del fuego. Para comenzar estaba la Caída. El Diablo triunfó a la hora de llevar por el mal camino a algunos de los espíritus que rodeaban al Dios bueno en el Cielo. Cayeron del Cielo y fueron encerrados aquí abajo por su embaucador con vestiduras de tierra, cuerpos de carne, conformados en la arcilla del olvido. Estas almas caídas corrían enloquecidas de un cuerpo fallecido a otro, de una vestidura de putrefacción a otra.

Era la vida considerada como una película de terror, una *Noche de los muertos vivientes* medieval... pero había una salida. Algún día el alma perdida podía encontrar un cuerpo que fuese capaz de recibir el sacramento cátaro del *consolamentum* (consolación); entonces este cuerpo renunciaba a todo pecado, una renuncia simbolizada en el rechazo a las relaciones sexuales y la ingesta de carne, y se aseguraba el retorno del alma al cielo, a la comunidad de amor en la que «lo sagrado era sólo lo social», transfigurado. Aquellos dispuestos a convertirse en *parfaits* (perfectos) asumirían el sacramento al llegar a la edad adulta a fin de administrarlo a los *credentes* (creyentes), quienes esperarían a encontrarse al borde de

la muerte para recibirlo, lo cual significaba que, hasta que ese momento llegase, los *credentes* podían llevar una vida de libertad total. Puesto que al final uno sería absuelto de todos los pecados que hubiera cometido, algunos cátaros creían en lo mismo que la Hermandad del Espíritu Libre, los lollardos, los anabaptistas y los Vociferantes predicarían en los siglos venideros: que los hombres y las mujeres podían entregarse al pecado, y «hacer todo lo que les viniera en gana en este mundo». El mundo era vil materia, los seres humanos eran materia y eran viles, pero con el *consolamentum* y el retorno al mundo del espíritu, la materia no era nada. Sólo la liberación era cierta, y «hasta ese momento –que el consolado *credente* podía acelerar con el *endura*, un ritual suicida consistente en ayunar hasta la muerte– todo estaba permitido». Y todo era por el mayor bien posible: cada muerte pía, sin importar la inmundicia que dejase tras de sí, era una promesa del día en que se cerrase la escisión que desgarraba el cosmos. Una vez que hubieren vuelto a casa todas las almas caídas del cielo, no quedarían sobre la tierra más que cuerpos sin alma, los cuales se pudrirían hasta quedar convertidos en nada, y ése sería el fin del mundo.

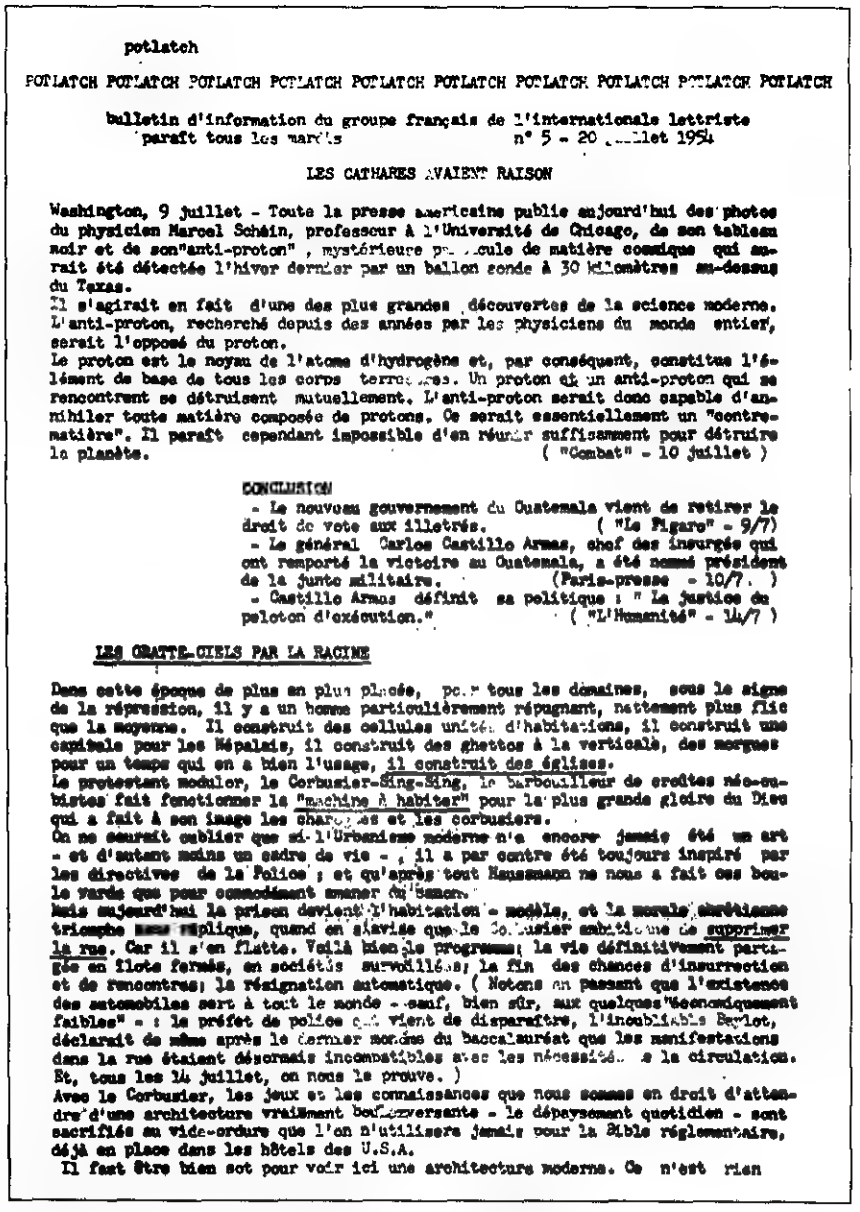
De manera que éste era el significado original del elemento más remoto del *détournement* que la IL llevaba a cabo de las noticias de la semana: tal como creían los cátaros y habían probado finalmente los científicos, existía una absoluta dualidad, un mundo de materia y un mundo de antimateria. Pero la yuxtaposición del antiprotón y del golpe de Estado de Guatemala produjo nuevos significados. Uno podía ver que los propios cátaros eran antimateria: filosóficamente, porque estaban contra la materia; metafísicamente porque, en cuanto que espíritus encarcelados en un mundo de materia, podían destruir el mundo; e históricamente porque en definitiva fueron los cátaros y no el mundo quienes acabaron destruidos. Del mismo modo que las reformas de Arbenz amenazaban al capitalismo, y una Guatemala independiente amenazaba el imperio de los Estados Unidos, las creencias de los cátaros se constituían en una amenaza para Roma, y Languedoc era una provincia independiente, fuera del reino de Francia, de modo que, contando con la bendición del Papa, los barones del norte se embarcaron en la Cruzada Albigense, barrieron a los cátaros y pronto fijaron las fronteras de la moderna nación en la que ahora, en 1954, uno podía leer: «Los cátaros tenían razón.» Pero las ironías, al igual que las metáforas, son giros de frase, inversiones, y se podía llegar a pensar que no sólo en lo que se refería a la división formal del universo tenían razón los cátaros. Si ellos fueron capaces de encarnar la antimateria, otros también podían hacerlo.

El dadá buscaba el átomo social en la destrucción del lenguaje ordinario; Isou encontró sus partículas en la poesía del elemento final, y luego la dejó libre en medio del éter, donde sus cargas se invirtieron, repeliendo los viejos significados, atrayendo otros nuevos. La IL hablaba consigo misma. Los cátaros eran profetas de la destrucción del mundo visible; igual que la IL, que a ese mundo lo denominaba espectáculo.

ÉSTA ES

Ésta es una versión del contenido de los primeros números de *Potlatch*, pero no puede compararse con su voz. Leído en la página de la revista, «Los cátaros tenían razón» suena más divertido y ominoso de lo que soy capaz de transmitir. Mi traducción es lenta y el *détournement* es siempre rápido: un nuevo mundo en dos escenas simultáneas en la pantalla, en el parpadeo del ojo.

La voz de *Potlatch* es la de un pequeño grupo de don nadies escarbando a la busca de fragmentos de antiguos momentos de liberación, del detritus de lo que pudo haber sido y, puesto que nunca fue, de lo que todavía puede ser: no importa lo antiguas que sean las palabras, la IL aún podía ser la primera en abrir un camino hacia una vida nueva. Lo importante no era la originalidad, sino una ideología de creación en una sociedad decidida a suprimirla, y en esa sociedad el *détournement* era un principio de libertad. No había nada nuevo bajo el sol; eso significaba que los materiales de transformación ya estaban presentes, en todas partes y en cualquier parte, en los periódicos de hoy, en los libros de ayer, y por este motivo la voz de *Potlatch* es abigarrada y todopoderosa, satírica y sentimental, un secreto de medianoche contado con un vocerío de mediodía, autorreferencial dentro de un marco global de referencia. Leyenda y realidad se transforman la una en la otra; lo mítico se vuelve prosaico y viceversa; las declaraciones acerca de todas las cosas existentes bajo el sol están hechas en tono de sabiduría popular y al mismo tiempo quedan fuera del alcance del sentido común. En ciertos tonos de voz, uno puede percibir un ímpetu chirriante y desgarrador, el ímpetu de un sueño a medida que se apresura hacia el despertar: el discurso más plomizo y extenso parece razonable, el argumento más



potlatch

POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH

bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste
paraît tous les mardis n° 5 - 20 juillet 1954

LES CATHARES AVAIENT RAISON

Washington, 9 juillet - Toute la presse américaine publie aujourd'hui des photos du physicien Marcel Schein, professeur à l'Université de Chicago, de son tableau noir et de son "anti-proton", mystérieuse particule de matière cosmique qui aurait été détectée l'hiver dernier par un ballon sonde à 30 kilomètres au-dessus du Texas.
Il s'agirait en fait d'une des plus grandes découvertes de la science moderne. L'anti-proton, recherché depuis des années par les physiciens du monde entier, serait l'opposé du proton.
Le proton est le noyau de l'atome d'hydrogène et, par conséquent, constitue l'élément de base de tous les corps terrestres. Un proton et un anti-proton qui se rencontrent se détruisent mutuellement. L'anti-proton serait donc capable d'anihiler toute matière composée de protons. Ce serait essentiellement un "contre-matière". Il paraît cependant impossible d'en réunir suffisamment pour détruire la planète. ("Combat" - 10 juillet)

CONCLUSION

- Le nouveau gouvernement du Guatemala vient de retirer le droit de vote aux illettrés. ("Le Figaro" - 9/7)
- Le général Carlos Castillo Armas, chef des insurgés qui ont remporté la victoire au Guatemala, a été nommé président de la junte militaire. (Paris-presse - 10/7.)
- Castillo Armas définit sa politique : " La justice du peloton d'exécution." ("L'Humanité" - 14/7)

LES GRATTE-CIELS PAR LA RACINE

Dans cette époque de plus en plus placée, pour tous les domaines, sous le signe de la répression, il y a un homme particulièrement répugnant, nettement plus flic que la moyenne. Il construit des cellules unités d'habitations, il construit une capitale pour les Népalais, il construit des ghettos à la verticale, des morgues pour un temps qui en a bien l'usage, il construit des églises.
Le protestant modulor, le Corbusier-Ding-Ming, le barbouilleur de crottes néo-cubistes fait fonctionner la "machine à habiter" pour la plus grande gloire du Dieu qui a fait à son image les charognes et les corbusiers.
On ne saurait oublier que si l'Urbanisme moderne n'a encore jamais été un art - et d'autant moins un cadre de vie - , il a par contre été toujours inspiré par les directives de la Police ; et qu'après tout Haussmann ne nous a fait des boulevards que pour commodément amener du canon.
Mais aujourd'hui la prison devient l'habitation - modèle, et la morale chrétienne triomphe sans réplique, quand on s'avise que le Corbusier ambitionne de supprimer la rue. Car il s'en flatte. Voilà bien le programme; la vie définitivement partagée en îlots fermés, en sociétés surveillées; la fin des chances d'insurrection et de rencontres; la résignation automatique. (Notons en passant que l'existence des automobiles sert à tout le monde - sauf, bien sûr, aux quelques "économiquement faibles" - : le préfet de police qui vient de disparaître, l'inoubliable Baylot, déclarait de même après le dernier monôme du baccalauréat que les manifestations dans la rue étaient désormais incompatibles avec les nécessités de la circulation. Et, tous les 14 juillet, on nous le prouve.)
Avec le Corbusier, les jeux et les connaissances que nous sommes en droit d'attendre d'une architecture vraiment bouleversante - le dépaysement quotidien - sont sacrifiés au vide-ordure que l'on n'utilisera jamais pour la Bible réglementaire, déjà en place dans les hôtels des U.S.A.
Il faut être bien sot pour voir ici une architecture moderne. Ce n'est rien

Primera página del número 5 de *Potlatch*, 20 de julio de 1954

racional se transmite en un estilo hinchado y vociferante, y a medida que uno identifica los nombres que aparecen al pie del manifiesto, la pregunta surge sola: ¿quiénes son? ¿No saben que lo que están diciendo parece un chiste? ¿Por qué da la impresión de que ellos ya lo han cogido?

Los autores presentan un mundo que rechazan, un mundo que casi todos, aparte de la IL, reconocen como pasado y futuro. Los autores presentan un mundo en el que creen, pero ese mundo está fuera de su alcance... fuera de su alcance entonces y fuera de su alcance ahora. Mientras uno lee *Potlatch*, lo mismo ocurre con el mundo que uno siempre ha dado por sentado. La cualidad evanescente de los últimos escritos de Debord, su serenidad milenarista, queda aquí patente: una voz que habla desde un mundo que uno podría querer construir y luego habitar, pero también la voz del profesor loco en la novela de espías de Enric Ambler *Cause for Alarm*. La IL presenta «... Una nueva idea en Europa»; el anciano, profesor de mecánica clásica en la Universidad de Bolonia hasta que es expulsado por los fascistas de Mussolini, pone en venta su obra maestra inédita, cientos de páginas de espirales, caras y ecuaciones de nivel de bachillerato. El depuesto profesor ha descubierto la prueba del movimiento perpetuo; también la IL. «El ocio es la verdadera cuestión revolucionaria», dice la IL, bien alto, y nadie escucha; «La raíz cúbica de ocho –susurra el profesor– es Dios».

EL MUNDO

El mundo que la IL rechazaba estaba en última instancia precisado en las páginas de *Internationale situationniste*. Al igual que ocurría con la brecha entre la voz de *Potlatch* y su medio, la idea de felicidad descubierta en la IL demostraría ser, a lo largo de los años, infinitamente desproporcionada con el medio definitivo: la sociedad ya estaba ordenada en todas partes. De este modo, desde 1958 hasta 1969, la IS llevó a cabo un irrefutable análisis de la sociedad del espectáculo-mercancía («El pensamiento –escribió Debord en 1972, el año en que formalmente disolvió lo poco que quedaba del grupo– *del hundimiento del mundo*»), y actualmente los doce números de la publicación situacionista se leen como una versión moderna de *El pensamiento cautivo*, con todo su abatimiento y resignación reemplazados por

la sensación de una inminente explosión: «Una explosión –tal como dijo una vez la IS del arte de las décadas de 1910 y 1920– que nunca tuvo lugar.»

Los escritos de la IS son como una versión occidental de la narración de Czeslaw Milosz sobre la rendición de los intelectuales polacos ante Stalin, en el doble sentido de la palabra: porque procedía del oeste[1] y se centraba en el mundo occidental, y porque lo que la IS escribió es una película del Oeste, un melodrama de vaqueros escenificado en una catedral, una catedral ahora gótica, dispuesta por Dios y llena del olor de su cadáver, ahora en ruinas y reconstruida desde los cimientos. «Nuestra posición es la de guerreros entre dos mundos –dijo Raoul Vaneigem en una conferencia de la IS en 1961–, uno que no reconocemos y otro que todavía no existe. Debemos precipitar la colisión; acelerar el fin del mundo, *el desastre en el que los situacionistas reconocerán a los suyos.*» Cambiando sólo una palabra o dos, Vaneigem estaba citando el decreto papal que ordenó el exterminio de los cátaros, y la IS tomaba el lugar de Dios, aunque sólo se trataba de un *détournement*: «Cualquier signo es susceptible de convertirse en otra cosa, incluso en su opuesto.»

Para escribir acerca de la IS uno tiene que servirse de tales eslóganes, o de términos como «la economía del espectáculo-mercancía», y hacerlo significa aflojar el asimiento que la IS ejercía sobre el mundo que prometía destruir, un asimiento que, al leer lo que los situacionistas escribieron en su época, parece muy seguro. En el meollo de los ensayos acerca de Watts o de los refugios antinucleares, los argumentos se hallan disfrazados bajo la armadura de los hechos y la investigación escrupulosa, la historia y la sociología, pero también están armados con las dispensas de la poesía, la poesía que hay en un título como «La geopolítica de la hibernación», y de su instrumentación por medio de un anuncio de la compañía constructora de refugios antinucleares Paz Mental. El simbolismo del refugio se extiende hasta incluir a Brasilia, una capital que se protege de su propio país, o a una discoteca en la que no se sirve alcohol, subvencionada por un Estado que protege a sus clientes de sí mismos, hasta que finalmente no queda ningún argumento, sino una imparable recontextualización de todo lo que un argumento puede abarcar. El análisis es irrefutable no porque sea verdadero –tampoco es refutable porque sea falso–, sino porque utiliza con mucha alegría el lenguaje privado para distorsionar un mundo público; la totalidad de la verdad negativa del mundo podía ser captada en cualquier momento del día.

1. En el original, *western version* puede tomarse como «versión occidental» y «versión western» (o sea, versión película de vaqueros)». *(N. del T.)*

Bernstein la captó en *Tous les chevaux du roi*, mandando a Geneviève, su narradora, al cine:

> La tarde surgía vacía ante mí. Afortunadamente, en un cine de mi calle daban un western tan antiguo que sabía que tenía que ser bueno. Por una modesta suma asistí a las invasiones de China; a los esfuerzos de un ejército triunfante sin pérdidas sobre los terroristas que retroceden, que se ocultan en la maleza, desautorizados por todo el mundo; a una inauguración presidencial y a un certamen internacional. A continuación la sonrisa del dentífrico Colgate nos llevó a la película principal; el león rugió en la pantalla, y el vaquero héroe se ganó a su heroína en noventa minutos.

La declinación de la última frase es implacable: la alienada consumidora de imágenes entra en el espectáculo como participante de una guerra contra sí misma, una guerra que ella perderá al identificarse con el enemigo, tragándose las imágenes y de este modo consumiéndose a sí misma.

Este mundo era el bueno y el malo; a excepción de la inexpresiva ironía del tono de Bernstein, el pasaje no tiene costuras. Pero el mundo malo no carecía de costuras. «Los propios consumidores se convierten en espectáculo, al igual que cualquier objeto de consumo», escribió la IS en «La geopolítica de la hibernación», con «el hombre perfectamente cosificado [ocupando] su lugar en el escaparate como imagen deseable de cosificación»; el «defecto interno del sistema» era «que es incapaz de cosificar perfectamente a las personas». Puedes ocupar tu lugar en el escaparate, pero no esperes sentirte allí como en casa. De modo que el mundo malo estaba lleno de grietas, y ésa era la historia que la IS contaba mejor en «El mundo del que hablamos», peinando los periódicos a la busca de pruebas de que, entre otras cosas, el espectáculo de la participación era realmente «La tecnología del aislamiento».

> En la sociedad contemporánea, la globalidad del cuerpo tecnológico –por encima de todo los así llamados medios de comunicación– se orienta hacia el máximo aislamiento pasivo de los individuos, hacia su control mediante «una relación directa y

permanente» *que sólo funciona en una dirección*. Las órdenes a las que uno no puede replicar son retransmitidas por todo tipo de *líderes*. Algunas aplicaciones de esta técnica pueden verse como despreciables premios de consolación por lo que está fundamentalmente ausente, o, de vez en cuando, como prueba del absolutismo de lo que no aparece.

Si es usted aficionado a la televisión, querrá que le informemos del aparato más asombroso jamás fabricado, porque puede ir con usted a todas partes. Fue inventado por la Hughes Aircraft Corp. de los Estados Unidos y el diseño es completamente nuevo: puede transportarse sobre la cabeza. Pesa novecientos cincuenta gramos; se coloca como un casco de piloto o un auricular de telefonista. Posee una diminuta pantalla de plástico que parece un monóculo, la cual se sujeta a cuatro centímetros delante del ojo... Sólo se utiliza un ojo para mirar la pantalla; los fabricantes prometen que con el otro puede mirar a cualquier parte, incluso llevar a cabo una labor manual, o escribir. (*Journal du dimanche*, 29 de julio de 1962.)

El problema de las minas de carbón finalmente se ha solucionado, y parece ser que el trabajo se reiniciará de nuevo el próximo viernes. Quizá sea la sensación de haber participado en el debate lo que explica la calma casi inalterable que ha reinado en las bocaminas y en los barrios de los mineros durante treinta y cuatro días seguidos. El contacto por televisión y radio transistor mantuvo una relación directa y permanente entre los trabajadores y sus líderes, y, al mismo tiempo, les obligó a todos a irse de casa [a verse a sí mismos en televisión] cuando, anteriormente, todos solían reunirse en el local de los sindicatos. (*Le Monde*, 5 de abril de 1963.)

En la estación de Chicago hay un nuevo remedio para los viajeros solitarios. Por un cuarto de dólar un robot cubierto de cera te da la mano y dice: «Hola, amigo mío, cómo va. Estoy muy contento de verte. Buen viaje.» (*Marie-Claire*, enero de 1963.)

«Ya no tengo amigos. Nunca volveré a hablar con nadie.» De este modo comenzaba la confesión de un obrero polaco, grabada en su propio magnetófono, en el momento en que acababa de abrir el gas de la cocina. «Estoy casi inconsciente. Ya no existe ninguna oportunidad de que nadie me salve. El fin está cerca.» Ésas fueron las últimas palabras de Joseph Czternastek. (*A.F.P.*, Londres, 7 de abril de 1962.)

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

de l'histoire. Mais la logique rigoureuse de ces doctrinaires ne répond qu'à un aspect du besoin contradictoire de la société de l'aliénation, dont le projet indissoluble est d'empêcher la vie des gens tout en organisant leur survie (cf. l'opposition des concepts de vie et de survie décrite plus loin par Vaneigem dans *Banalités de base*). De sorte que le *Doomsday System*, par son mépris d'une survie qui est tout de même la condition indispensable de l'exploitation présente et future du travail humain, ne peut jouer le rôle que d'ultime ratio des bureaucraties régnantes ; qu'être, paradoxalement, la garantie de leur sérieux. Mais, dans l'ensemble, le spectacle de la guerre à venir, pour être pleinement efficace, doit dès à présent modeler l'état de paix que nous connaissons, en servir les exigences fondamentales.

A cet égard, le développement extraordinaire des abris anti-atomiques dans le courant de l'année 1961 est certainement le tournant décisif de la guerre froide, un saut qualitatif dont on distinguera plus tard l'immense importance dans le processus de formation d'une société totalitaire cybernétisée à l'échelle planétaire. Ce mouvement a commencé aux Etats-Unis, où Kennedy en janvier dernier,

Página de «La geopolítica de la hibernación», número 7 de *I.S.*, agosto de 1962

El mundo bueno de la IL era como el cielo para los cátaros: un mundo donde «lo sagrado era sólo lo social, transfigurado». Se trataba de lo que en los años treinta el crítico ruso Mijaíl Bajtin denominó la «carnavalización», una manera de estar en el mundo que se reía de «todo lo que es acabado y elegante», «de toda la pomposidad», «de todas las soluciones preconcebidas en la esfera del pensamiento y de las visiones del mundo». Cómo llegar a este punto era el tema de «Adornos racionales para la ciudad de París», *Potlatch*, número 23, 13 de octubre de 1955.

LOCUTOR DE LA BBC: ¿Qué es lo que atrae a personas como «Mr. A.» a este modo de vida?

PSIQUIATRA: Los adolescentes más normales pasan por esta fase... Casi con toda certeza algunos son atraídos por su misma ilegalidad. Lo mismo ocurre con el asesinato: convertidlo en ilegal y adquirirá una mística. No hay más que ver el delito de la piromanía. Quiero decir, ¿quién puede decir honestamente que jamás ha incendiado un gran edificio público? ¡Yo sé que lo he hecho!

El Circo Volante de Monty Python,
«El problema del ratón», *The Worst of Monty Python*
(Lo peor de Monty Python), 1970

Comenzaba como una revisión escolástica de un viejo documento surrealista, «Investigaciones experimentales (Acerca del adorno racional de una ciudad)», escrito por Breton en 1933. Breton proponía un intercambio de espectáculos («¿Notre-Dame? Reemplazar las torres por una enorme vinagrera de cristal, uno de los recipientes lleno de sangre, el otro de semen»); la IL buscaba una alteración institucionalizada de la vida cotidiana, el «desorden racional de los sentidos» de Rimbaud como consideración racional del recado, la cita, el viaje al trabajo, la compra. La IL saltaba por encima de Breton y se remontaba al espíritu de «¿Qué es el dadaísmo y qué pretende en Alemania?»: en la nueva civilización de la IL, lo práctico sería una cuestión de la distancia más larga entre dos puntos. El ministerio del ocio de la IL estaba ya promulgando los primeros decretos:

–Abrir el metro por la noche después de que los trenes dejen de parar. Mantener los pasillos y los túneles pobremente iluminados por medio de luces que sean débiles e intermitentes.

–Mediante una meticulosa redisposición de las salidas de incendios, y la creación de aceras allí donde sea necesario, abrir los tejados de París para pasear.

–Dejar los jardines públicos abiertos por la noche. Mantenerlos a oscuras. (En algunos casos, una débil iluminación puede justificarse bajo consideraciones psicogeográficas.)

–Poner interruptores en las farolas callejeras a fin de que la iluminación pueda ser controlada públicamente.

El ministerio pasaba a las iglesias:

Se reconocen y anticipan cuatro soluciones como legítimas hasta que puedan ser comprobadas *experimentalmente*, momento en que prevalecerá la idea mejor:

–G. E. Debord se declara a favor de la total destrucción de los edificios religiosos de todas las creencias. (No quedaría ningún rastro, y los espacios serían utilizados para otros fines.)

–Gil J Wolman propone que las iglesias sean conservadas pero vaciadas de toda significación religiosa. Deben ser tratadas como edificios normales. Permitir que los niños jueguen en ellas.

–Michèle Bernstein insiste en que las iglesias sean parcialmente destruidas, de modo que las ruinas que queden no revelen nada de sus fines originales... La solución perfecta sería arrasar las iglesias y construir ruinas en su lugar. La primera de estas dos soluciones se propone simplemente a efectos prácticos.

–Finalmente, Jacques Fillon quiere convertir las iglesias en *casas encantadas* (utilizar sus ambientes normales, acentuando el aspecto provocador de pánico).

Después de completar el sermón interrumpido de Michel Mourre, el grupo regresaba a lo seglar.

–Mantener las estaciones de tren como están. Su fealdad bastante conmovedora es una gran aportación a la atmósfera del viaje, y proporciona ese leve atractivo que poseen esos edificios. Gil J Wolman exigía la completa supresión o falsifica-

ción de toda la información acerca de salidas, destinos, horarios, etcétera; esto favorecería la *dérive*. Después de un vivo debate, la oposición se echó atrás, y el proyecto fue adoptado sin disidencia. Acentuar el ambiente sonoro de las estaciones suministrando, a través de la megafonía, información de salidas y llegadas procedentes de otras muchas estaciones... y de varios puertos.

–Supresión de los cementerios. Total destrucción de cadáveres y tumbas: no deberían quedar ni cenizas ni rastros. (Hay que prestar atención a la propaganda reaccionaria, la cual, a través de las asociaciones de ideas más elementales, representa este repugnante vestigio del pasado alienante...)

–Abolición de los museos, y redistribución de obras maestras en bares (poner la obra de Phillipe de Champagne en los cafés árabes de la rue Xavier-Privas; llevar el *Sacre* de David al Tonneau, en la rue Montagne-Geneviève).

–Libre e ilimitado acceso a las cárceles para todos. Permitir que la gente las utilice para ir de vacaciones. Ninguna discriminación entre visitantes y prisioneros. (Para mayor diversión, loterías mensuales a fin de escoger a los visitantes que serán condenados a pasar un plazo determinado de tiempo en la cárcel.)

En «El papel de la escritura», también en el número 23 de *Potlatch*, la IL ya había propuesto la «subversión» de varias calles por medio de grafitis especialmente apropiados para ellas («Si no morimos aquí mismo, ¿iremos más lejos?» para la rue Sauvage; «Concededle el beneficio de la duda» para la rue Lhomod); ahora afirmaba la posibilidad de crear confusión cívica por medio del *détournement* de inscripciones en estatuas y monumentos. Proponía poner fin a la «cretinización del público» mediante varios tipos de nombres de calles, anunciando que serían borradas todas las señales que honrasen a «funcionarios municipales, héroes de la Resistencia», todas aquellas que llevaran palabras simplemente «viles (por ejemplo, rue de l'Evangelie)», todas aquellas que llevaran los nombres de «Émile» y «Édouard», y...

«Lo que es interesante de todo esto –dijo un amigo mío después de echar un vistazo a los decretos de la IL– es cómo recuerdan en parte un sueño imposible y cómo en parte se convirtieron en realidad.»

«¿A qué te refieres?», pregunté, pensando en las vacaciones de tres días organizadas por Bob Acraman en un campo de prisioneros nazi.

«¿Todo esto no te recuerda algo? ¿Los grafitis? ¿Los jardines abiertos por la noche, las luces que parpadean, la gente caminando por los tejados, las calles con nuevos nombres, toda la información acerca del transporte completamente confusa? Por un momento –¡de verdad!– pareció como si las prisiones *se abrieran*. La capilla de la Sorbona casi fue arrasada. Apareció una hoja que exigía que los huesos del cardenal Richelieu fuesen desenterrados y arrojados a la calle. Naturalmente hubo nuevas inscripciones en las estatuas. Probablemente, lo último habría sido sacar los cuadros del Louvre..., es más fácil matar a Dios que al arte. ¿Ves adónde quiero llegar?»

«¿Adónde quieres llegar?», dije, pensando en Johnny Rotten cantando «Give the Wrong Time, Stop a Traffic Line» (Da mal la hora, detén una cola de tráfico) como ruta hacia la anarquía en el Reino Unido, acerca de la extraña escisión entre las exigencias absolutas de su voz y la trivialidad de sus consejos sobre cómo realizarlas.

Mi amigo había estudiado en París; simplemente se estaba acordando de esa época. «Esto es lo que sucedió en mayo del 68», dijo.

OTRA VERSIÓN

Otra versión de los «adornos racionales» de la IL tuvo lugar en la Universidad de Estrasburgo en el otoño de 1966. Fue un pequeño suceso, una serie de travesuras de estudiante, una especie de razzia de panties negativista, o, como lo expresó un típico editorial de un periódico de la época, «quizá la primera manifestación concreta de una revuelta cuyo fin es abiertamente la destrucción de la sociedad». La razzia de panties como fin del mundo: si algo podía serlo, ése era el factor de conexión reversible.

Si no te gustan las noticias, sal y crea algunas por tu cuenta.

Scoop Nisker, locutor que finaliza la emisión en la KSAN-FM de San Francisco, 1969

La revolución imaginaria del laboratorio de Estrasburgo sucedió en tres planos: el artístico en una obra titulada *Le retour de la colonne Durutti* (El regreso de la Columna Durutti); el literario en un texto titulado *Sobre la miseria en el medio estudiantil*, y el táctico en los sucesos que siguieron y la respuesta que provocaron. Pero el esquema de la historia era muy simple. En la primavera de 1966, aburridos de las clases y enfadados por la estrechez de miras de los grupos políticos juveniles de izquierda, cinco estudiantes proclamaron su deseo de ver cómo se arruinaba el sindicato de estudiantes sancionado por el gobierno: se presentaron a las elecciones para el cargo, y, en medio de la abrumadora apatía de sus compañeros, se encontraron con que se les votaba para que dirigiesen el espectáculo. Durante las vacaciones de verano, algunos amigos de los sorprendidos ganadores se pusieron en contacto con la IS a través de su apartado de correos en París –la única manera en que se podía comunicar con el grupo– y solicitaron un encuentro. Tenemos un poco de poder, dijeron; queremos destruirlo.

Allá por 1957, una búsqueda de la pureza en sus motivaciones y en sus hechos llevó a la Internacional Letrista a un estado de inmovilidad, donde no había hechos sino motivaciones, ésa era la razón por la cual la IL tenía que fusionarse con otros menos puros, dar un paso atrás. En 1966 la Internacional Situacionista llegó al mismo estado de cosas. «El proyecto situacionista había tomado su forma definitiva –escribió Christopher Gray en 1974 en *Leaving the 20th Century*–. La IS era un grupo pequeño y estrechamente unido de revolucionarios, dedicado a fraguar una crítica de *lo contemporáneo*, es decir, del capitalismo consumista, y hacer pública esta crítica mediante todas las formas de escándalo y agitación posibles. Todo dependía de la insurrección universal. La poesía *sólo* podía ser hecha por todos.» Pero lo único que le faltaba al grupo era un espacio público; los escándalos sólo tenían lugar en el ámbito de su periódico. Con algunos de sus antiguos aliados –Henri Lefebvre entre otros– rechazados como impostores o ladrones, con todos los pintores y arquitectos de la primera IS fuera ya del grupo desde hacía años (algunos, como Jorn, dimitieron, el resto fue excluido), con las exposiciones antiarte y los planes para construir nuevas ciudades (o, si ello fallaba, la toma de los museos, incluso de la sede de la UNESCO), repudiados u olvidados, la IS se había convertido en una atenta interpretación de los gestos o negativas de los demás: de sus protestas, revueltas, huelgas espontáneas, actos de violencia al azar. Aunque se trataba de una interpretación de creciente empatía y excitación, algunas veces percibían las ideas en la mente de los demás de manera mucho más completa que aquellas personas que las llevaban a cabo, y la página emergía como una auténtica conversación entre actores y pensadores. Naturalmente, se trataba de una conversación imaginaria, que comenzaba con un rechazo del arte y buscaba su realización en los hechos; incluso cuando la conversación se extendía hasta abarcar la totalidad del mundo –aquellas noticias de las que todos hablaban y aquellas otras que nadie excepto los hablantes habían observado–, se convertía cada vez más en algo estético, una teoría devorando sus pruebas. A medida que se acercaban al clímax de su relato, los situacionistas pertenecían a este mundo, pero no estaban en él: «Lo que habían ganado en poder intelectual y perspectiva –escribió Gray en un borrador de *Leaving* que no publicó–, lo habían perdido, o eso me parece a mí, en términos de riqueza y brío de sus propias vidas cotidianas. Los números de la revista se redujeron drásticamente... Su organización ya no era internacionalmente significativa. Era parisiense. Ya no existía toda aquella antigua experimentación en el campo de la arquitectura o del espacio vital. El sabotaje cultural también se fue por la borda. Estaban permanentemente en bancarrota. El grupo se encerró en sí mismo. Había poco o nada que no pareciese reformista. Todo encontraba cabida en sus perfeccionados análisis, en la furia de su antifilosofía: en su revista. La ebria y precipitada exuberancia de sus días letristas fue reemplazada por vivir de acuerdo con un papel de austero rechazo de todo lo que no fuera el rechazo.» Los estudiantes de Estrasburgo ofrecieron a la IS una oportunidad de regresar al mundo.

Queremos causar problemas, dijeron los estudiantes, todos los que podamos, ¿cómo? Vosotros mismos, dijo la IS, recordándoles algo que Debord había escrito años antes: «Una organización revolucionaria siempre debe recordar que su objetivo no es hacer que la gente escuche discursos de expertos líderes, sino hacer que hable por sí misma.» ¿Queréis causar problemas? Comprended que al igual que la vida cotidiana está aquí mismo, en los éxitos y fracasos de nuestra charla, también lo están las premisas de la revolución. La revolución no es algo que sucede en el otro lado del mundo, en China, Vietnam, Cuba; para nosotros eso no es más que turismo intelectual, y como oposición al espectáculo sólo puede producir un espectáculo de oposición. De manera que pensad globalmente, pero actuad localmente. Utilizad los fondos

que vuestros compañeros tan imprudentemente os han confiado; utilizad la plataforma en la que habéis aterrizado. Escribid una crítica no sólo de vuestra propia condición, sino también de los estudiantes y de la sociedad que ellos representan y sirven..., incluso cuando se halagan a sí mismos diciendo que son sus enemigos. Diseminad vuestra crítica y ved qué sucede; si es lo suficientemente fuerte, algo ocurrirá. Aprovechad cada escándalo que podáis provocar como punto de apoyo para dar el siguiente paso; en el momento en que una barrera se rompa, atravesadla y seguid. Recordad que aunque estéis arriesgando las carreras que la sociedad ha planeado para vosotros, no hay protección en el compromiso, que el éxito de un escándalo es la única salvaguarda para aquellos que lo provocan, que quienes hacen una revolución a medias, todo cuanto consiguen es cavar sus propias tumbas. Los estudiantes regresaron a Estrasburgo; comenzó el trimestre de otoño.

El acto de apertura presentó al sociólogo Abraham Moles –un cibernético «tarado», le había denominado la IS dos años antes– que fue perseguido desde la sala de conferencias con una salva de tomates. Luego llegó a Estrasburgo *Le retour de la colonne Durutti* del estudiante André Bertrand, una narración en cómic de la toma de posesión del sindicato de estudiantes, bautizada así en homenaje a lo que Raoul Vaneigem propuso una vez como «imagen guía» de la IS: una columna de tropas anarquistas, como explicaba con irónica aprobación el *Sunday Telegraph* de Londres en su narración del asunto de Estrasburgo, que había sido conducida por el revolucionario español Buenaventura Durruti (Bertrand era incapaz de deletrearlo correctamente), que en los primeros días de la guerra civil española «iba de pueblo en pueblo destruyendo toda la estructura social, dejando que los supervivientes lo reconstruyeran todo desde el principio». El cómic se cerraba con la promesa de que los estudiantes «pronto serán capaces de adquirir la publicación más escandalosa del siglo (...) "Sobre la miseria en el mundo estudiantil considerada bajo sus aspectos económico, político, psicológico, sexual y particularmente intelectual, y sobre algunos medios para remediarlo" (...) un cardiograma de la realidad cotidiana que te permitirá elegir tu bando: a favor o en contra de la miseria actual, a favor o en contra del poder, el cual, arrebatándote la historia, evita que vivas. ¡ES TU TURNO!».

En una edición elegantemente impresa de diez mil ejemplares, apareció poco después un panfleto de tapas verdes atribuido a la Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg

bajo los auspicios de la Union nationale des étudiants de France, pero en realidad escrito por el situacionista Mustapha Khayati, pues los estudiantes conspiradores se mostraron incapaces de redactar su propia declaración. Lo que diferenciaba a éste de otros manifiestos radicales de la época es que estaba bien escrito, era lógico, lo abarcaba todo y carecía de la menor intención de complacer, arrojando desprecio sobre el público igual que hiciera Huelsenbeck rasgando el aire con su fusta de montar sobre el escenario del Cabaret Voltaire. «Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el estudiante de Francia es, después del policía y el cura, el ser más universalmente despreciado», comenzaba el texto, y seguía diciendo por qué: en la sociedad del espectáculo, el estudiante era el «espectador perfecto».

Las palabras se movían con rapidez. Tomando como eslóganes algunas frases de la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel* de Marx («Hacer la vergüenza más vergonzosa todavía ofreciéndola a la publicidad»), el ensayo concentraba una década de anotaciones situacionistas en veintiocho virulentas páginas, satirizando cruel y fríamente a la universidad («la organización institucional de la ignorancia»), a los profesores, la «Idea de la Juventud» (un «mito publicitario» capitalista), a las «celebridades de la Ininteligencia» (Sartre, Althusser, Barthes), la cultura moderna («En una época en que *el arte está muerto*», el estudiante es «el más ávido consumidor de su cadáver»), para no mencionar la ética del trabajo, el gobierno, la economía, la Iglesia y la familia. Como pareja silenciosa de la hegemonía burguesa, la izquierda tradicional residía sobre el mismo montón de desperdicios, desde las desposeídas asociaciones anarquistas hasta los poderosos partidos comunistas leninistas, estalinistas o maoístas («a la cabeza de la revolución» porque habían «decapitado al proletariado»)... pero, dijo Khayati, «dejad que los muertos entierren a los muertos». Había un nuevo proletariado, definido no por el trabajo o la penuria, del que formaba parte todo aquel «que no posee poder sobre su propia vida y lo sabe». Surgía una nueva revuelta, contra toda ideología y jerarquía, en busca de una autonomía y una historia hecha resueltamente, una guerra contra la pobreza de la mercancía, a favor de la riqueza del tiempo. La revuelta era aún parcial y confusa, se perdía a sí misma en el «rechazo puro y nihilista» de los delincuentes juveniles o en «el consumo masificado de drogas» («una expresión de la verdadera pobreza y una protesta en contra de ella: una falaz crítica religiosa de un mundo que ha acabado suplantando a la religión»); también adquiría

conciencia de sí misma, buscando su teoría al igual que su teoría encontraba su práctica. Uno podía verlo en todo el mundo: en Occidente, decía Khayati, con el Movimiento por la Libre Expresión de Berkeley en 1964 (en 1966 era obvio pulsar esta cuerda), o en el Este, con la antiburocrática y anticlerical «Carta abierta al Partido Comunista de Polonia» de Jacek Kuron y Karol Modzelewski (en 1966 esto no era obvio del todo, aunque en 1980 el documento sería reivindicado por Solidaridad como un precursor fuero); para cualquiera que supiese mirar, la fachada del viejo mundo se estaba agrietando y había llegado el momento de hacerla pedazos, de «crear una situación que va más allá del punto de no retorno», de lograr el objetivo de una poesía hecha por todos en un permanente festival revolucionario, de «vivir sin tiempos muertos y entregarse a cualquier deseo sin cortapisas». El texto finalizaba, y el discurso salía disparado hacia el país de las maravillas; el panfleto caía en tu mano, sonriendo como el gato de Cheshire. La reacción no habría sido más extrema si el sindicato de estudiantes se hubiera gastado el dinero en armas.

Profesores, funcionarios universitarios, cargos del ayuntamiento, líderes de sindicatos obreros, editorialistas, funcionarios del Partido Comunista, la comunidad empresarial, padres, sacerdotes y grupos estudiantiles de la derecha y la izquierda se unieron para denunciar la apropiación indebida de fondos públicos y la traición al cargo para el que habían sido elegidos: para combatir, dijeron, el hundimiento de la decencia, la moralidad, el orden, la universidad y la propia civilización occidental. Un reducido número de personas se unió en defensa de los réprobos; la prensa ondeó la transparente camisa ensangrentada de una banda demoníaca, fanática y siempre misteriosa que llevaba el incomprensible nombre de «Internacional Situacionista» («¿Cuántos son? –preguntaba *Le Républicain lorrain*–. ¿De dónde vienen? Nadie lo sabe»). Los cargos del sindicato de estudiantes capitalizaron la histérica cobertura informativa en los medios de comunicación internacional para extender sus publicaciones a través de Europa, rebautizando a la Association fédérative générale como «La sociedad para la rehabilitación de Karl Marx y Ravachol» (este último fue un terrorista ácrata del siglo XIX, cuya canción «Le Bon Dieu dans la merde» había sido reproducida en el número 9 de *I.S.* en 1964: «Si quieres ser feliz / ¡En nombre de Dios! / Ahorca a tu casero y parte a los curas en dos / ¡En nombre de Dios! / Maldice las iglesias / ¡La sangre de Dios! / Y al buen Dios en la mierda»), luego convocaron un plebiscito para

votar su disolución, invitaron a quienes les apoyaban a ocupar el edificio de oficinas de los estudiantes, abandonaron las tiendas y los restaurantes estudiantiles mientras urgían a los estudiantes a que robaran los libros y la comida, y declararon que el campus de la clínica psiquiátrica era un centro de control mental, suprimieron sus fondos y anunciaron su abolición. En la Universidad de Estrasburgo, en otoño de 1966, hubo sólo un tema de conversación, regida por el mismo principio de expansión que gobernó en Berkeley en el otoño de 1964, en Polonia en agosto de 1980, en la Barcelona de Durruti en 1936 o el Berlín de Huelsenbeck en enero de 1919: el lunes la gente comenzó a cuestionarse las reglas y reglamentaciones, al día siguiente las instituciones que había detrás de estas reglas, luego la naturaleza de la sociedad que había dado pie a esas instituciones, luego la filosofía que justificaba la sociedad, luego la historia que creó esa filosofía; cuando llegó el fin de semana tanto Dios como el Estado fueron puestos en solfa y la única cuestión interesante era el sentido de la vida.

Aunque todas las acciones de ese grupo de alborotadores eran legales, después de seis semanas de caos los tribunales entraron en juego, clausuraron el sindicato de estudiantes y despojaron a los Cinco de Estrasburgo de sus cargos. «De una lucidez que desarma», dijo la sección británica de la IS –Gray y otros tres– de la recapitulación del juez –en *Ten Days that Shook the University* (Diez días que estremecieron a la universidad), la edición británica de las publicaciones de Estrasburgo–, pues éste lo había comprendido perfectamente:

> Sólo hay que leer lo que los acusados han escrito para que resulte obvio que estos cinco estudiantes, poco más que adolescentes, que carecen de toda experiencia de la vida real, de mentes confundidas por teorías filosóficas, sociales, políticas y económicas mal digeridas, y aburridos de la gris monotonía de su vida cotidiana, han llevado a cabo el vacío, arrogante y patético intento de dictar sentencia, lanzando rotundas injurias en contra de sus compañeros, sus profesores, Dios, la religión, el clero y los sistemas políticos y de gobierno de todo el mundo. Rechazando toda moralidad y todo freno, estos estudiantes no vacilan en elogiar el robo...

–«Creen que todas las cosas son propiedad común, por lo que concluyen que el robo es lícito para ellos», añadían los ingleses en una nota al pie, citando las palabras pronunciadas en 1317

por el obispo de Estrasburgo al referirse a la Hermandad del Espíritu Libre–

> ... la destrucción del saber, la abolición del trabajo, la subversión total, y una irreversible revolución proletaria con un «placer sin licencia» como única meta.

Esto era *détournement* en actos, anunciaron los británicos, una prueba de la «habilidad para *devaluar* y *reinvertir* la herencia de un pasado cultural muerto [con que] un sindicato de estudiantes, por ejemplo, recuperado tiempo atrás y convertido en miserable agencia de represión, puede convertirse en antorcha de sedición y revuelta». Para Khayati, en escena y dirigiéndose a los reporteros como «K.», se trataba de un «pequeño experimento»; para los ingleses era «un modesto intento de crear la praxis mediante la cual precipitar la crisis de la sociedad como conjunto... Se creaba una situación en la que la sociedad era obligada a financiar, dar publicidad y difundir una crítica revolucionaria de sí misma, y además acababa confirmando esa crítica mediante sus reacciones ante ella».

ANTAÑO

Antaño fue una famosa victoria; más de veinte años después, la crítica queda congelada en su propia retórica. Su misma urgencia, su salto hacia un día que llegó y pasó, detiene su tiempo y lanza sus palabras hacia atrás. Pero *Le retour de la colonne Durutti*, de André Bertrand, se lee ahora como un número perdido de *Potlatch*, o, mejor dicho, como ese «corresponder a un regalo» que *Potlatch* reclamaba. Poco importa que Bertrand no pudiera haber visto los folletos de la IL, que en 1966 habían desaparecido sin dejar rastro; la Internacional Situacionista estaba lo suficientemente impregnada de *Potlatch* como para que Bertrand lo recrease en su totalidad. Toda la autoestima adolescente de la IL está en ese cómic; del mismo modo que en la descuidada simultaneidad de la IL está su amenaza y su fe en el eslogan críptico.

Sobre la miseria en el medio estudiantil fue un texto polémico; *Le retour de la colonne Durutti* es un relato, igual que el narrado en las *Mémoires* de Debord mediante recortes y pegamento, y el tono resultaba similar, como si fuera el cuento de una búsqueda grandiosa, rememorado mucho después por un anciano ante un niño estupefacto. Hay villanos cobardes, interpretados por profesores, burócratas, izquierdistas de toda laya; hay «arrojados aventureros», los usurpadores de Estrasburgo; y la historia de sus hazañas está compuesta de viñetas en las que el texto aparece superpuesto a imágenes que, a excepción de unas pocas viñetas dibujadas originalmente para esa historia, son en su mayor parte fotos y reproducciones de obras de arte sacadas de revistas y libros, y que ahora hablan en globos de historieta. «El festival interminable y sus libertinajes dionisíacos les acompañaban a todas partes», dice el narrador de la saga de los héroes; sigue el texto de una larga carta de su casero, acusándoles de acabar una fiesta meándose desde el balcón de un segundo piso.

Bertrand era un fan del situacionismo, no hacía arte, sino que jugaba con él, y trabajaba con la obsesión de un fan, con un amor fetichista por los signos y talismanes olvidados. De este modo comenzó por el principio, en mitad de *Hurlements en faveur de Sade*, resumiéndolo dentro de un solo panel: en bocadillos blancos para diálogos contra una pantalla negra, el grupo de Estrasburgo trama su plan. La nueva columna Durutti entra un caballo de Troya; a continuación Lenin tiene la palabra («Me importan una mierda esos de la JCR», dice de un grupo de jóvenes trotskistas), luego Ravachol, con sus propias palabras: «Nunca regresaré. El daño que los hombres se causan los unos a los otros me llena de horror; odio demasiado sus civilizaciones, sus virtudes y sus bienes como para sacrificar algo por ellos.» «Poco a poco –prosigue la crónica de los vándalos–, fueron descubriendo a aquellos con quienes podían destruir la maquinaria social hasta convertirla en un juego despiadado. Así fue como comenzaron sus conferencias con la "Internacional oculta"» que no era otra que la innombrada IS, representada en una de las imágenes favoritas del grupo, la escena del banquete del tapiz de Bayeux.[1] Reflexionando acerca de Marx y la «crítica de la vida cotidiana», el rey que aparece en *Muerte de Sardanápalo* de Delacroix se apresura plácidamente hacia la pira funeraria mientras los eunucos estrangulan a sus esposas y concubinas. Regularmente aparecen grupos de niños recitando las primitivas teorías de la IL a medida que la IS las lleva a cabo: al robar bienes simplemente para regalarlos,

1. Se trata de un tapiz de 70 × 0,50 m ilustrado con la conquista de Inglaterra por parte de los normandos, datado c. 1110. *(N del T.)*

dice un bebé, los delincuentes trascienden la sociedad moderna de la abundancia y redescubren el primer orden social, «la práctica de regalar». Un niño de cinco años explica que no hay necesidad de producir ni de adquirir, ni necesidad de competición ni de conflicto, y «por tanto no hay ya necesidad de leyes ni de amos». El golpe de Estado se remata con un grotesco dibujo medieval de mendigos cuyo aspecto recuerda al Golem, todos ebrios, uno de ellos con los dedos retorcidos y tan largos como su cráneo medio putrefacto.

Tal como fue distribuido en Europa occidental, Gran Bretaña y los Estados Unidos, *Le retour de la colonne Durutti* era un desplegable de cuatro páginas o el suplemento de un periódico underground. Hay que imaginárselo tal como apareció en Estrasburgo, cuando el escándalo aún tenía que ocurrir, cuando el cómic era un acertijo ampliado en forma de enormes pósters y pegado como si fuese un mural en las paredes de la ciudad. No queda otra alternativa que descender la calle de dirección única de la idea dominante de felicidad («La libertad consiste en el derecho a gastar la máxima cantidad de dinero que uno tiene según su propia elección», dijo con cierto disgusto John Kenneth Galbraith veinte años más tarde, cuando todos los caminos parecen conducir a Roma y ninguno alejarse de ese rumbo); no queda otra alternativa que imaginarse la calle convertida en un campo libre de ruido.

Las obscenidades resuenan sobre el tráfico. Junto a un cartel que anuncia la sonrisa Colgate hay un póster de dos cepillos de dientes que discuten felizmente la próxima guerra contra algo que se denomina «el viejo mundo». Hay una foto-caricatura que perora acerca del dinero como la raíz de todo mal, y una segunda que propone, en su lugar, la práctica del *potlatch*. Junto con los anuncios normales que garantizan un viaje en ascensor a lo alto de la jerarquía social, hay otros que explican cómo cortar los cables. Cubierta por un baño de espuma, una estrella de cine promociona no la película que has visto cientos de veces, sino el fin de la era cristiana; luego, en la foto granulosa de una película, dos vaqueros a caballo hablan de filosofía. Este último era el elemento más remoto: de todos los paneles de la producción de Bertrand, sólo éste comunica aún la onírica e inexpresiva incongruencia que ese espectáculo tenía en 1966. Era verdaderamente la obra de un fan; procedía de la novela de Bernstein *Tous les chevaux du roi*.

Una vez que la IS hubo pagado sus cuentas con cuadros de

Jorn y otros, tuvo que darse a los negocios; en 1960 no había dinero. Michèle debe escribir una novela, dijo Debord. No sé escribir una novela, replicó ella, no tengo imaginación. Cualquiera puede crear arte, dijo Debord. Pero los situacionistas no pueden practicar un arte muerto, dijo Bernstein, y si hay un arte muerto, es el de la novela. Siempre existe el *détournement*, dijo Debord. De modo que Bernstein ideó un libro escrito a partir de fragmentos de la narrativa popular: un bestseller prefabricado, cuya raíz era una parodia del clásico de Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses* (Las relaciones peligrosas) que no por casualidad en 1959 había sido una película de gran éxito protagonizada por Jeanne Moreau. El libro se vendió lo suficientemente bien como para que el editor le pidiese otro, y Bernstein rápidamente le entregó *La Nuit*, utilizando los mismos personajes y el mismo argumento, parodiando esta vez el *nouveau roman*; unos años después, cuando Bernstein llevó a su editor el manuscrito *La sociedad del espectáculo* de Debord, también lo contrató, aunque un tanto preocupado porque sus lectores pudieran creer, por el título, que se trataba de cotilleos del mundo del espectáculo.

Ninguna mención de los libros de Bernstein aparece en las publicaciones situacionistas; «Eran bromas», dijo ella en 1983. Considerados desde la óptica de 1957, justo antes de la fundación de la IS, son algo más que eso: estudios precisos, categóricos y perturbadores de la pereza y lo implacable, de personas que han encontrado un camino para convertir su vida en un juego, donde todo se reduce a la seducción y a la manipulación, una lenta danza de autoengaño, destrucción y desperdicio. La tensión tiene lugar entre Gilles, el que impone las reglas del juego, y Geneviève, su mujer y alumna; la historia trata de la necesidad de Gilles de tener alumnos, acólitos, concubinas para complementar a su mujer, cuyo papel es elegirlas. Una sensación de frecuente insatisfacción —el desencanto de «una generación no perdida, sino agotada»— flota sobre la narración, apartándola de todo cuanto pudiese liberarla de los dormitorios y los cafés, donde aparece como simple neurosis y afectación; contra la prisión de la vida privada, la frase *Tous les cheveaux du roi* representa la redención. Los situacionistas adoraban a Lewis Carroll, pero la frase no es una alusión a Humpty Dumpty; procede de una vieja balada francesa acerca de una reina y su amante, quien una noche consigue adentrarse en el castillo del rey y yacer con la reina en la cama de ésta: juntos formaron un río, «y todos los caballos del rey no pudieron atravesarlo». Es una imagen de la revolución tan

profunda y singular como todas las que ha habido, pero en *Tous les chevaux du roi* un elemento tan distante a duras penas consigue ser una imagen.

Geneviève ha encontrado para Gilles una mujer llamada Carole, joven, rubia y crédula; en *La Nuit*, cuando Geneviève va a ver el western, los vaqueros de la pantalla en cierto modo le recuerdan a Gilles y Carole, ya inmersos en su nuevo affaire. Pero la escena más importante de las dos novelas tiene lugar en *Tous les chevaux du roi*: los tres están sentados en el apartamento de Gilles y Geneviève, dispuestos a conocerse el uno al otro. Carole se siente confusa; se da cuenta de que Geneviève tiene un empleo normal, pero no parece que Gilles trabaje en nada. Le pregunta qué hace; la respuesta que Bernstein puso en labios de Gilles –tal como la transmite Bertrand puesta en labios de un cowboy, luego traducida del francés al inglés, pero también sacada del francés comercial de Bernstein y trasladada al lenguaje secreto de la IL para *Ten Days that Shook the University* por los situacionistas Donald Nicholson-Smith y T. J. Clark–, resume mejor que ninguna otra frase el proyecto que Guy Debord inició en 1952, un proyecto que en 1966 estaba a un solo acto de su conclusión: «¿Qué haces realmente? No lo comprendo», dice Carole. «¿A qué te dedicas, tío?», dice un vaquero con un sombrero blanco. «A la cosificación», dicen Gilles y un vaquero con un sombrero negro. «Es un estudio importante», dice Geneviève. «Sí», dice Gilles. «Ya veo», dice Carole. «Es una obra seria, con gruesos libros y muchos papeles extendidos sobre una gran mesa.» «¿Síí? –dice el primer vaquero–. Supongo que eso significa trabajo duro y libros muy gordos y...» «No –dice Gilles–. Ando. Principalmente, ando.» «No –dice el segundo vaquero–. Vago por las calles. Principalmente vago por las calles.»

EL RESTO

El resto del relato puede incluirse en lo que una vez pasó por historia oficial. En su mayor parte es aritmética: más de trescientos libros acerca del mayo del 68 fueron publicados el año posterior a ese interesante suceso, y algunos incluso fueron publicados en los veinte años siguientes. Es asombroso lo rápido que todo el mundo, desde el filósofo conservador Raymond Aron hasta Daniel Cohn-Bendit, el estudiante rebelde coronado por los medios de comunicación, colocaron sus libros en el mercado, como si supiesen lo corta que puede ser la flor de la vida. Al igual que Marcel Janco en su último año, trabajan contra reloj, un reloj dadá, el mismo reloj que Janco comenzó a combatir en 1916, el reloj que ya le había derrotado antes de que el año acabara. Con casi toda la vida por delante, Cohn-Bendit y todos los que compartieron con él ese acontecimiento escribieron como si nada fuese a estar jamás a la altura de lo que habían visto y hecho, como si supieran que en pocos años casi nadie, quizá ni siquiera ellos mismos, fuera a darle más importancia en un sentido u otro. Pero si mayo del 68 ya casi ha desaparecido de la historia oficial, la parte interpretada por los situacionistas fue suprimida desde el principio. Tal cosa se debe a que se habían creado muchos enemigos, y a que fue tanto lo que se les exigió a esos hechos, que tras ellos no quedaron más que unas definiciones tan extremas de su éxito y su fracaso que ninguna narración podía consignarlas sin parecer sentimental, enloquecida o avergonzada. Y por eso la historia oficial de lo que hizo la IS ha permanecido como una especie de historia secreta.

De todos modos, el acontecimiento mismo no siguió las reglas de la historia. No hubo crisis económica; ninguna cuestión de legitimidad política fue planteada por nadie que tuviera un foro adecuado a una cuestión así. Había un Estado capitalista del bienestar, moderno y que funcionaba bien, conducido por un hombre de enorme prestigio y capacidad de adaptación, y había un hecho natural y hegemónico, la omnipresente sensación de lo que Lefebvre llamaría más tarde la negación que la modernidad lleva en sí misma: la sensación, como escribió el situacionista René Viénet poco después del mayo del 68, de que «lo *familiar* en una vida alienada, y el rechazo de esa vida, no es algo necesariamente *conocido*». En otras palabras, había una adormecedora sensación de misterio y desplazamiento a la cual la modernidad no podía permitirse otorgar un lenguaje, y si ese lenguaje era el que los situacionistas habían intentado crear durante tanto tiempo, apostando a que la enfermedad del sueño podía curarse tan pronto como se encontrara su lenguaje, esto no era nada nuevo. Lo que sí era nuevo, el año anterior al estallido, era un cierto aumento de la presión.

El año siguiente al escándalo de Estrasburgo, más de 300.000 ejemplares de *Sobre la miseria en el medio estudiantil* salieron de la imprenta. En universidades de toda Francia se crearon peque-

Viñetas de André Bertrand, *Le retour de la colonne Durutti*, octubre de 1966

ños grupos siguiendo el ejemplo de Estrasburgo, que comenzaron a asediar a la IS con ruegos para que les instruyeran: la única instrucción que proporcionaba la IS era que actuaran autónomamente, que promovieran una insurrección que significase algo para ellos. Algunos lo hicieron. Los Enragés, un puñado de fans de la IS que sacaron el nombre de una facción radical conducida por Jacques Roux durante la Revolución francesa, se reunieron en Nanterre a principios de 1968, una extensión en las afueras de la Universidad de París que albergaba a un profesorado prestigioso y de izquierdas: Lefebvre, Alain Touraine, Jean Baudrillard, Edgar Morin. Los Enragés pintaron eslóganes en las paredes («VIVE SIN TIEMPOS MUERTOS», «EL ABURRIMIENTO ES SIEMPRE CONTRARREVOLUCIONARIO», «TODO LO DISPUTABLE DEBE SER DISPUTADO», «TOMO MIS DESEOS POR REALIDADES PORQUE CREO EN LA REALIDAD DE MIS DESEOS») e interrumpieron las clases durante dos meses seguidos. «El otro día me sepultasteis en el cubo de la basura de la historia», les dijo Morin a sus estudiantes una mañana. «¿Y CÓMO SALISTE?», le gritó uno de ellos. Morin respondió en tono sereno: «Preferiría estar en el cubo de la basura que con esos que la manejan»; de este modo se convirtió en la encarnación del odioso burgués de Bataille, la máscara cayó de su cara súbitamente sórdida, y de pronto se encontró delante de una multitud que le abucheaba y que se había enamorado del ruido de sus propias palabras. «¡Y en cualquier caso, prefiero estar en el cubo de la basura que al lado de los hornos crematorios!», gritó Morin, pero nadie le escuchaba. Morin se imaginaba a sí mismo en Alemania en mitad de los años treinta, cuando los estudiantes nazis ahogaban las palabras de los profesores que pronto llevarían estrellas amarillas: los Enragés se imaginaban a sí mismos en la Convención de 1793, en lo alto de la Montaña.

Muchos estudiantes estaban indignados; otros estaban emocionados. Algunos, conducidos por Cohn-Bendit, se aferraron a la oportunidad de lanzar llamadas en favor de la reforma educativa y la integración sexual en los dormitorios estudiantiles; con lo cual proporcionaron un escándalo a la prensa. Hubo mítines que congregaron a grandes masas; la gente comenzó a criticar sus estudios, luego a la universidad, luego la misma idea de la universidad. Los Enragés colgaron una enorme pancarta sobre la entrada del campus: «NO TRABAJES NUNCA». Pronto nadie lo hizo: los problemas continuaron, la cobertura de la prensa se hizo mayor, y el 2 de mayo el decano de Nanterre cerró la universidad. Ese mismo día instituyó un expediente disciplinario contra el Enragé René

Reisel, Cohn Bendit y otros seis, que sería instruido el 6 de mayo en la Sorbona de París, y «lo que siguió –decía la narración de *Le Monde* de la noche del 6 de mayo–, sobrepasó en alcance y violencia todo lo que había sucedido en un día ya de por sí asombroso».

El conflicto, tal como se desarrolló en las semanas siguientes, fue menos entre personas protagonizando una revuelta y un gobierno al que ya no reconocían que entre fuerzas organizadas de protesta pacífica y la posibilidad de su disolución. El espacio público quedó de pronto vacío, un campo libre: las propuestas prácticas para posponer los exámenes y la liberación de los requisitos de entrada en la universidad combatían la extraña abstracción de consignas reversibles («CUANTO MÁS CONSUMES MENOS VIVES»), consignas que en ese momento no parecían ni extrañas ni abstractas. Meticulosamente seguidas por televisión, las marchas no violentas se convirtieron en un *potlatch* de gas lacrimógeno, palos y bombas incendiaras por un lado, adoquines, barricadas, coches incendiados y cócteles Molotov por el otro: «Una especie de lucha callejera que a veces llegaba hasta el frenesí, donde cada golpe lanzado era devuelto de inmediato, y donde el terreno que se acababa de conquistar era rápidamente recuperado.». Una huelga general de veinticuatro horas convocada por la burocracia del sindicato del Partido Comunista (la excusa era protestar contra la brutalidad policial, el motivo un incremento salarial) se convirtió en una huelga general y espontánea sin final previsible de diez millones de personas contra..., ¿contra qué? Los trabajadores que ocupaban sus fábricas y soldaban las puertas no actuaban en solidaridad con la gente que provocaba disturbios en París; al igual que los de París, aprovechaban la crisis de la autoridad para actuar por sí mismos. En cuanto que señales, no había palabras que tuviesen parangón con los gestos que todos comprendían. Sólo existía la felicidad pública, el goce de descubrir de qué drama es escenario el propio escenario, y el goce de vivirlo.

El 14 de mayo, los Enragés y la IS se federaron. René Reisel fue elegido para el Comité de Ocupación de la Sorbona, que ante su insistencia se constituyó en comité revolucionario: una asamblea en sesión permanente, abierta a todos, todos los delegados sujetos a reelección y revocación diarias. Algunos oradores pedían una humanización del aparato pedagógico; Reisel, un adolescente, habló en favor de la abolición de la universidad, la mercancía, el sistema de clases, el trabajo asalariado, «el espectáculo», «la supervivencia», la «supresión del arte» y su «realización», la

expropiación de toda propiedad y poder, y la conversión del gobierno en una federación de asambleas autónomas que respondieran sólo ante sí mismas. Actuando en nombre de la asamblea, los Enragés y la IS comenzaron a reunirse con miembros de fábricas ocupadas, editaron folletos y enviaron telegramas:

POLITBURÓ DEL PARTIDO COMUNISTA DE LA URSS EL KREMLIN MOSCÚ/TEMBLAD DENTRO DE VUESTROS ZAPATOS BUROCRÁTICOS STOP EL PODER INTERNACIONAL DE LAS ASAMBLEAS DE TRABAJADORES PRONTO OS BARRERÁ STOP LA HUMANIDAD NO SERÁ FELIZ HASTA QUE EL ÚLTIMO BURÓCRATA CUELGUE DE LOS INTESTINOS DEL ÚLTIMO CAPITALISTA STOP LARGA VIDA A LA LUCHA DE LOS MARINEROS DE KRONSTADT Y DE LA MAJNOVSCHINA CONTRA TROTSKI Y LENIN STOP LARGA VIDA A LA INSURRECCIÓN ASAMBLEARIA DE BUDAPEST STOP ABAJO EL ESTADO STOP LARGA VIDA AL MARXISMO REVOLUCIONARIO STOP COMITÉ DE OCUPACIÓN DE LA SORBONA AUTÓNOMA Y POPULAR.

Ese mismo día, el 17 de mayo, se retiraron de los Comités de Ocupación, maldiciéndolo por tímido y faccioso; junto con otros cuarenta, la docena de Enragés y situacionistas formaron la Asamblea para el Mantenimiento de la Ocupación, y hasta el 15 de junio distribuyeron cientos de miles de copias de sus pósters, manifiestos y cómics por todo el país, que fueron traducidos a media docena de idiomas y difundidos por todo el mundo. El 30 de mayo la Asamblea declaró:

> Lo que hemos hecho en Francia está acechando a Europa, y pronto será una amenaza para las clases dirigentes del mundo, desde los burócratas de Moscú y Pekín hasta los millonarios de Washington y Tokio. *Al igual que hemos hecho bailar París*, el proletariado internacional de nuevo se lanzará al asalto de las capitales de todas las naciones, de todas las ciudadelas de alineación. La ocupación de fábricas y edificios públicos a lo largo y lo ancho del país no sólo ha bloqueado el funcionamiento de la economía, sino que ha planteado una cuestión general a la sociedad. Un movimiento profundamente arraigado conduce a casi todos los sectores de la sociedad a buscar un verdadero cambio en sus vidas. Ahora es un movimiento revolucionario que carece sólo de *la conciencia de lo que ya ha hecho* para poder triunfar.

El resultado, después de que De Gaulle se reuniera con las

mayorías votantes (tras cambiar de opinión cuando estaba a punto de dimitir y, según él mismo y la IS, dejar a la nación en medio de una guerra civil), fue la reforma educativa para los estudiantes y un incremento salarial para los trabajadores. Si, como escribió René Viénet, el tiempo de la mercancía se detuvo en mayo, el tiempo de la libertad se movía demasiado rápido como para seguir su paso o dominarlo; casi al instante, el ruido que durante semanas había sonado como el principio de un nuevo lenguaje se volvió balbuceo, y hoy resulta difícil de leer.

Lo que no resulta difícil de leer es la narración de cómo era la vida cotidiana durante la breve suspensión de lo que casi todo el mundo aceptaba como vida cotidiana. En 1954 la Internacional Letrista se comprometió a perfeccionar un completo *divertissement*; en 1968, Debord, el único miembro que quedaba en la Internacional Situacionista de aquellos tiempos, lo reconocía.

> El movimiento era un redescubrimiento de la historia individual y colectiva, el reconocimiento de la posibilidad de intervenir en la historia, la conciencia de participar en un acontecimiento irreversible («Nada volverá a ser lo mismo»); la gente volvía la vista atrás, divertida al ver la *existencia extraña* que llevaban una semana antes (...) las personas se sentían en todas partes como en casa. El *deseo reconocido* de diálogo, de una expresión completamente libre, y el gusto por lo verdaderamente comunitario, encontraron su terreno en los edificios transformados en abiertos lugares de reunión (...) el errar de tantos emisarios y viajeros a través de París, a través de todo el país, entre los edificios ocupados, las fábricas y las asambleas, transmitía esta auténtica práctica de comunicación. El movimiento de ocupación fue a todas luces un rechazo del trabajo alienado; fue un festival, un juego, la verdadera presencia de verdaderas personas en un tiempo verdadero.

EN MUCHOS

En muchos de los más de trescientos libros, muchas personas intentaron decir lo mismo: después de todo, lo habían visto, lo habían hecho, lo habían vivido. Intentaban aferrarse a algo ya desaparecido: de todos los grafitis, escribió Debord, «quizá el más

hermoso es el que simplemente dice "RÁPIDO"». Como ilusión momentánea, fue fácil de rechazar..., fácil, incluso, de olvidar. Como realización de las fantasías de una nueva ciudad, fantasías que habían sido concebidas quince años antes, era imposible de olvidar, e imposible de igualar. «Nada volverá a ser lo mismo»: el eslogan se volvía contra aquellos que lo abrazaban, los partía en dos. «Años, como un solo instante prolongado hasta ese momento, llegaron a su fin», dijo Debord en 1959, en la banda sonora de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*: hablaba de 1953. «Lo que fue directamente vivido reaparece congelado en la distancia, inscrito en los usos e ilusiones de una era que también ha desaparecido», dijo un hombre con voz de locutor de noticias de radio. Debord hablaba de nuevo, luego una joven: «Lo que debería ser abolido sigue existiendo, y nosotros nos consumimos con ello (...) los años pasan y no hemos cambiado nada.»

«De nuevo otra mañana en las mismas calles –dijo Debord mientras en la pantalla se veían unas imágenes del amanecer.» De nuevo la fatiga de tantas noches pasadas de la misma manera. Es un paseo que ha durado mucho tiempo.» «Es realmente difícil beber más», dijo el locutor; la pantalla se quedó blanca. Luego, ya en un tiempo histórico, llegó el acontecimiento: «La "salida del sol" –dijo Debord en "El inicio de una época" en el número 12 de *I.S.*, del 12 de septiembre de 1969–, que, en un destello, de inmediato, traza la forma del nuevo mundo.» Era un punto de inflexión en la historia en el que ésta se negaba a cambiar de dirección; como faro del futuro, no iluminaba nada tan vívidamente como el pasado.

EPÍLOGO

Canción punk: un hombre de pie en una habitación desnuda a excepción de un colchón, unas cuantas botellas, unos pocos libros. Desde su ventana puede ver una multitud reunida ante un edificio público enorme y nuevo. El escenario es incierto; imposible decir si está teniendo lugar en el presente, en algún futuro cercano y hastiado, o si la embrutecida familiaridad de la escena localiza la acción en un época bastante remota del pasado. Después de pasar revista a las tropas, un dignatario desciende de una tarima para cortar una cinta. A medida que la multitud se empuja para poder ver mejor, el hombre de la habitación inicia un sonido agudo: el no estrangulado de alguien que ha pasado demasiado tiempo hablando solo, una voz que no ofrece la menor esperanza de ganarse una respuesta. Golpeando el suelo con el pie, el hombre está al borde de la histeria, luego, cuando su maldición adquiere un atisbo de forma, la rehúye.

Los sectores de una ciudad, a un cierto nivel, resultan legibles. Pero el significado que tengan para nosotros, personalmente, es imposible de comunicar, igual que la clandestinidad de la vida privada, de la que sólo poseemos lamentables documentos (...) Y sólo unos pocos encuentros son como señales que emanan de una vida más intensa, una vida que en realidad no se ha encontrado.

Guy Debord, *Critique de la séparation,* 1961

Aúlla silenciosamente a sus paredes, a la gente a la que tiene que mirar, odiándoles y odiándose a sí mismo, deseando que la

multitud fuera una comunidad amable a la que poder unirse, aunque con su entonación bastante irregular –«y nos inclinamos ante la re-pú-bli-ca... nos inclinamos ante el je-fe... nos inclinamos ante *Dios*» (un odio horrible e impotente hacia esta última palabra)– se obliga a salir de cualquier comunidad imaginada, más allá de cualquier posible comunicación. Por un instante pierde el aliento, pierde el tren de sus pensamientos, luego lo recobra; el oyente, que se siente casi avergonzado de escuchar, comienza a darse cuenta de que, al menos para el hombre de esa habitación, estos gritos-y-golpeteos son una especie de música.

El cantante ha bajado a la calle; está de pie junto a la multitud, observando desde detrás de una esquina del nuevo edificio, todavía haciendo ruido. *No le mires*, le dice una mujer a su hijo. *Malditos borrachos*, dice su marido. El hombre se asoma, como si esperase que alguien advirtiera su presencia. La manera en que lleva la melodía, todo vacilaciones y cadencias rotas, nos habla de la relación que mantiene con su cuerpo: dispuesto a abusar de él, quizá deseándolo. El abuso es una especie de comunicación, una perversión de la colectividad que de un modo invertido podría sugerir colectividad cuando nada más lo hace. De manera que el hombre se acerca con más ahínco; ahora se trata de un asalto público, no importa que el público lo ignore. Es una revuelta, un levantamiento, aunque sólo haya un alborotador... *por el momento*, piensa él. «Chiquillas, chi-quillas, somos inocentes hasta que no se prue-ba nuestra culpabilidad», salmodia una y otra vez. Por un momento pone tanto énfasis en las palabras, que suenan como si fuesen a tener algún significado; luego el momento pasa y parecen palabras dichas por un niño travieso. Pero ya todo el mundo se ha ido a casa.

El año es –podría ser– 1985. En Washington, tras su abrumadora reelección como presidente de los Estados Unidos, Ronald Reagan se dirige a los miembros de su Administración. «Hemos creado una hermosa música juntos en los últimos cuatro años –dice–, pero de ahora en adelante habrá sacudidas, tableteos y redobles.» En Guatemala, los mercenarios que trabajaban con las tropas del gobierno para eliminar la resistencia al poder vigente desde que Big Joe Turner llevara su primera grabación de «Shacke, Rattle and Roll» (Sacudidas, tableteos y redobles) al número uno de las listas de éxitos, visten camisetas en las que aparece impresa una versión de un viejo eslogan: «MÁTALOS A TODOS, DIOS YA SE ENCARGARÁ DE ELEGIRLOS.» En Berkeley, cerca de un bar atestado de gente, acabo el periódico de la mañana en el que he leído estas historias, y observo a antiguos pacientes mentales que se abalanzan sobre la ocupada burguesía bohemia, mendigando veinticinco centavos, rasgándose las vestiduras, invocando la ira de Dios. Un hombre, a quien se puede ver cada día retrocediendo cuidadosamente sobre sus pasos a lo largo de toda la parte norte de la ciudad (nunca la parte sur: en la ciudad hay una frontera que sólo él puede ver), lleva, como sello distintivo, un arco sin cuerda y un carcaj lleno de palos; otro muestra una serie de mensajes claramente pintados sobre sus pantalones y zapatos echados a perder. Mientras yo miraba, esos seres abandonados y superfluos, ninguno de ellos viejo, todos ellos con el reloj parado, se convierten en Vociferantes y gritan obscenidades en las iglesias del siglo XVII, adeptos del Espíritu Libre que se acurrucan en los portales en la Suabia del siglo XIV: extraños vestigios culturales, viajeros que trazan espirales en el tiempo. Llevo demasiados libros en la cabeza, producto de haber vivido demasiado tiempo en soledad, pero ¿cuántos son muchos en realidad cuando los cátaros aún están escribiendo otros nuevos? Las herejías y blasfemias que surgían como lava de la boca de Abiezer Coppe en el Londres de 1649 («y he aquí que una mano me fue enviada, y en ella había un pergamino (...) me fue arrebatado & el Pergamino embutido en la boca; y me lo tragué, y me llené con él los intestinos, donde era amargo como el ajenjo; y ardía y me quemaba el estómago, hasta que lo di a la luz en esta forma. Y ahora te lo envío volando, con mi corazón») hoy son los extremos de una gran revolución social, pero tienen su origen, para Coppe, en el síndrome de Tourette y la coprolalia;[1] aquí mismo hay un caso típico. Un hombre se pone en pie, da vueltas y la palabra «mierda» desciende como la lluvia, diez veces, cien veces; luego, en menos de un minuto, el hombre se anuncia a sí mismo como cualquier intérprete de rock cuyo grupo o nombre o apellido empiece por «J»: «Soy Jimi Hendrix, soy Joe Walsh, soy Junior Walker, soy Jimmy Jones, soy Michael Jackson, soy Johnny Rotten, soy Elton John, soy Steve Perry, soy Ian Anderson, soy Jeff Beck...» Me voy a casa y escucho «The Building».

1. El síndrome de Tourette es una enfermedad neurológica que origina numerosos espasmos del cuello, así como tics vocales, gruñidos, ladridos y, especialmente, obscenidades. La coprolalia es el uso abusivo del lenguaje escatológico. *(N. del T.)*

La canción procede de *it falleth like the gentle rain from heaven* (cayó como la suave lluvia del cielo): *The Mekons Story* (La historia de los Mekons), una colección de fragmentos y detritus que traza los seis primeros años de un grupo punk inglés, fundado en Leeds en 1977, difunto temporalmente desde 1982. La narración se presenta como una crónica de las perspectivas y el fracaso. La visión acaba en bilis, la rabia compartida en vergüenza privada, el ingenio en autoparodia, la melodía y el ritmo en una narración ebria y electrónicamente desdibujada que engarza las piezas. Uno más de los miles de grupos que se formaron en el terreno desbrozado por los Sex Pistols, los Mekons fueron conocidos por ser la banda que se tomó la ideología punk más en serio: «Aquellos que no sabían tocar intentaron aprender, y aquellos que sabían procuraron olvidarlo.» Rápidamente volaron su única oportunidad de adaptarse a las constricciones y recompensas de un sello importante, y desaparecieron dentro del yermo del pop, cuyo mapa ellos trazaron mejor que nadie; en *The Mekons Story* puede oírse cómo sucedió todo.

Aparecidas en 1978, las primeras grabaciones de los Mekons, editadas en un pequeño sello –«Never Been in a Riot» (Nunca he estado en una bronca), «Where Were You?» (¿Dónde estabas?), y «32 Weeks» (32 semanas)–, eran absurdos chillidos desafinados y malsonantes acerca de, respectivamente, el deseo de buscar bronca, el deseo de afecto y el número de semanas con un empleo mal pagado que hacían falta para pagar diversos electrodomésticos, como por ejemplo una nevera. Eran afirmaciones conscientes de las tosquedad punk, cuchilladas en la oscuridad que tenían lugar al apagar la luz, y llamaron la atención de la pequeña pero creciente comunidad punk. Realizado en 1982, cuando el punk era sólo otro capítulo en la historia del rock'n' roll y nadie prestaba atención a los Mekons, «The Building» –sin instrumento, ni grupo, sólo la garganta y el pie del Mekon Mark White– va más allá de la tosquedad. Como vilipendio del olvido y la vida pública, del silencio y el discurso público, es la antítesis de la inhibición, de la ideología e incluso del estilo: es un acontecimiento, aun cuando como tal sea el árbol que cae en el bosque, el edificio que se derrumba sólo en la mente del cantante. Sin tapujos, exigiendo que el mundo cambie, «The Building» es la primera canción punk, una diatriba que va mucho más allá de los Sex Pistols; sin tapujos, maldiciendo el hecho de que el mundo sea como es más de lo que lo ha sido nunca, es también la última.

La totalidad de la historia que he intentado seguir está contenida en esta canción. El primitivismo de la música disuelve las afirmaciones temporales de la historia e incluye simultáneamente sus detalles, asume todas sus deudas; por eso la interpretación es tan intensa, porque convierte la «huelga general» de Jean-Michel Mension en la canción punk que casi era, y las canciones punk en el grafiti que Mension casi escribió. De repente, con la certeza de que hablar un lenguaje que puede ser comprendido por todos es no decir nada, el hombre de la habitación evoca a Hugo Ball haciendo oscilar sus alas en el Cabaret Voltaire, a Wolman siseando y ladrando en el Tabou, el galimatías de las *Memoires* de Debord, la inexpresable confusión de Johnny Rotten en el último minuto de «Holidays in the Sun». De repente, ahora con la certeza de que denunciar el viejo mundo es matarlo y que profetizar un nuevo mundo es hacer que exista, el hombre revive los repugnantes discursos de Huelsenbeck en Berlín, el sermón de Michel Mourre en Notre-Dame, los decretos de la IL en «Adornos racionales para la ciudad de París», la carnavalización del mayo del 68 por parte de la IS, el impulso destructivo en «Anarchy in the U.K.». No revive a ninguno de ellos en el momento de suceder, sino justo antes de que tuviesen lugar, y justo después de que hicieran la historia que hicieron..., después de que ocurrieran fruto de esa historia. Dejando estos seudoacontecimientos suspendidos en el tiempo, el hombre revive la sentencia que la historia dicta contra todos aquellos que quisieron ser sujetos de la historia, contra todos los intentos de salir del siglo, ya fuera hacia atrás o hacia adelante, y el fallo es que, a excepción de la locura o el suicidio, no hay manera de salirse de la propia época. Pero naturalmente esto no es todo lo que sucede en la canción. Aun siendo tan serena, «The Building» es el eco de una explosión que realmente tuvo lugar.

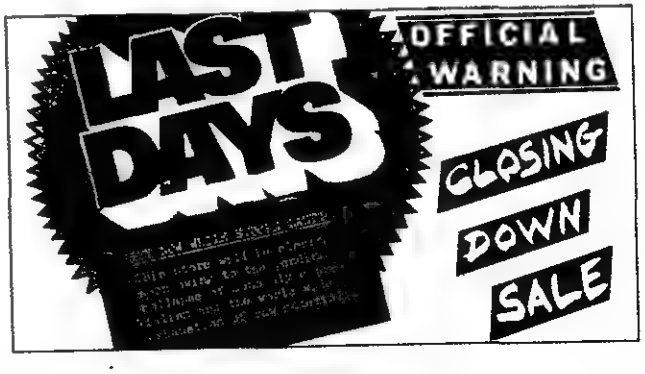
«Queríamos crear una situación en la que los chavales estuvieran menos interesados en comprar discos que en hablar por sí mismos», dijo de los Sex Pistols Malcom McLaren, y uno de los resultados de «Anarchy in the U.K.» fue una especie de gigantesca respuesta en forma de disco, un ensamblaje compuesto por miles de piezas, por docenas de idiomas, por todo el mundo. Era un *potlatch* de síes y noes que sonaba igual que una conversación en la que todos tomaban parte.

Esto es lo que todavía puedes oír en algunos de los artefactos que la conversación punk dejó tras de sí: en «One Chord Wonders» de los Adverts, «I Am a Cliché» (Soy un cliché) de X-Ray Spex, «Return the Gift» (Corresponde a ese regalo) de Gang of Four. Destruyendo todos los límites del habla cotidiana, convirtiéndola en discurso público, la conversación descubrió un nuevo tema: la vida cotidiana, revelándose como vida pública. En esta respuesta en forma de disco, los hechos más obvios de amor o dinero, de costumbres o noticias ya no eran ni obvios ni hechos, sino construcciones interesadas, misterios de credulidad y poder. En la miseria o en el goce, uno podía dramatizar la sumisión o la resistencia, la falsa conciencia o la negación. Al igual que en «Anarchy in the U.K.», las calles se convertían en potenciales campos de acción y los edificios corrientes en la historia del mundo. Al igual que «Holidays in the Sun», la historia del mundo se convertía en chiste, y luego en una película de terror. Al igual que en «Bodies», el yo privado se convertía en cuerpo político, y esa transformación provocaba una perentoriedad, un espíritu de vehemencia colectiva —el estremecimiento de hablar en voz alta impulsado por el peligro que ello entrañaba— que ningún disco había originado anteriormente.

Era, de una manera fortuita, un proyecto artístico. Poseía sus raíces cercanas: en 1968 McLaren y su futuro socio Jamie Reid tenían estrechos contactos con King Mob, un grupo que Christopher Gray había formado en Londres después de su exclusión de la IS. Tomando el nombre de las multitudes asesinas que se desmadraron por todo Londres durante las revueltas anticatólicas de Gordon en 1780, abriendo las cárceles y poniendo a los criminales en las calles, la banda atacó la sociedad del espectáculo-mercancía, destrozando los restaurantes de la cadena Wimpy. Con impetuosas letras de un metro de longitud pintaron las paredes de la ciudad con crípticos eslóganes: a veces frases de «Dejection: An Ode» (Abatimiento: Una oda) de Coleridge («UNA PENA SIN PUNZADA, VACÍA, OSCURA Y ABURRIDA, UNA PENA AHOGADA, SOÑOLIENTA Y DESAPASIONADA»), a veces simplemente «NO PUEDO RESPIRAR». El grupo lanzó un *potlatch* en Selfridges': un hombre vestido de Santa Claus regalaba los juguetes de los grandes almacenes a un tropel de niños felices; llegó a la altura del *détournement* estilo Estrasburgo cuando los niños se quedaron atónitos ante la asombrosa visión de los ayudantes de Santa Claus arrestados por la policía. En las páginas de la efímera hoja *King Mob Echo*, todos los viejos talismanes aparecían

una vez más: una reimpresión de la celebración del dadá de Vaneigem, una foto de Rosa Luxemburg cuando la sacaron del canal, el coloquio entre Suso y el Espíritu Libre, una carta de Jack el Destripador a la Agencia de Noticias London Central («Amo mi trabajo»), caricaturas de Vociferantes desnudos y rezando, incluso un amargo rechazo de la «cultura alternativa» («el Cabaret Voltaire sobre hielo»), firmado con el seudónimo de «Richard Huelsenbeck». Luego cambiaron los tiempos, se desvaneció el contexto en el que estas cosas transmitían no pedantería sino novedad, y lo que una vez fueron metáforas se convirtieron en fugitivas notas a pie de página en un texto ya fuera de catálogo.

Al igual que ocurrió con las ya viejas consignas que la IL colgó en las paredes de París en 1953, aquellos que en la década siguiente intentaron prolongar esta conversación, pronto se encontraron con que las frases que estaban condenados a utilizar apenas si eran ya un lenguaje. Condenando esta «repugnante celebridad» como la mano negra que había detrás del mayo del 68, Debord escribió un final para la IS con la esperanza de destruir la mercancía revolucionaria en que se había convertido. La multitud de nuevos fans de la IS, dijo, jamás aprendería la respuesta a la pregunta más importante: «¿Qué color metálico habrían elegido para la portada del número 13 de *I.S.*?» «Cuanto más famosas se hacen nuestras tesis, nosotros nos volvemos *aún más inaccesibles*, aún más clandestinos», dijo, y aunque mantuvo su palabra, era sólo la suya; el año era 1972, y ya no había más «nosotros». McLaren abrió su tienda en King's Road y vendió sus camisetas del mayo del 68. Reid inició *Suburban Press*, una publicación mimeografiada dedicada a una crítica estilo IS de la planificación urbana del barrio londinense de Croydon. Gray compuso su *Leaving the 20th Century*; Reid lo diseñó. Y Reid



imprimió unas pequeñas pegatinas rojas que pegó en los supermercados, pero nadie se asustó. Los últimos días, cualquiera podía habérselo figurado, se referían sólo a los que formaban parte de las historia que estaba contando.

En 1975 los viejos talismanes se habían desgajado de sus acontecimientos; eran simples juguetes. Juntos, McLaren y Reid comenzaron a bromear con ellos. Jugando con las leyendas de libertad de que habían oído hablar en las noticias acerca del mayo del 68, en *Le retour de la colonne Durutti*, en narraciones recogidas en el libro de Gray; jugando con ideas situacionistas como la del aburrimiento como control social, el ocio como trabajo, el trabajo como una estafa, la arquitectura como represión, la revolución como un festival; jugando con la agresión dadaísta y con la arrogancia de los textos de la IS, con su tensión milenaria, con la sensación de que el mundo podía cambiar en un instante; y jugando con la inversión de los nuevos hechos sociales, con el desempleo de las masas en un estado de bienestar como un nuevo tipo de ocio, y considerando ese tipo de ocio como la mala conciencia del nuevo tipo de aburrimiento... inventaron un grupo pop. Con «Soy un Anticristo», la primera frase de la primera canción del grupo, volvieron a poner en escena la invasión de Notre-Dame. Al igual que ese suceso olvidado condujo a la fundación de un pequeño grupo que llegó a concebir y prender la chispa de una huelga general espontánea, una huelga general espontánea es lo que McLaren, Reid y Johnny Rotten volvieron a escenificar en las palabras y sonidos que siguieron.

Fue llevar nuevamente a cabo otro proyecto artístico, pues eso, antes y después de toda la elegante y totalizadora teoría, antes y después de la prolongada e inspirada discusión con la historia, era lo que había sido el proyecto situacionista. Si el espectáculo era el arte malo, la creación de situaciones era el bueno. «Tenemos que multiplicar los sujetos y objetos poéticos –escribió Debord en 1957, cuando la IL se disolvió dentro de la IS–, y con esos objetos poéticos debemos organizar juegos para esos sujetos poéticos. Éste es todo nuestro programa; ése era todo el programa.» En *Internationale situationniste* los hechos de la vida eran trasladados a una dimensión poética, donde podían ser revisados y reconstruidos por cualquiera, por todos; durante el mayo del 68, pareció que el juego por fin había empezado. Cuando uno miraba podía ver lo que sucedía: todo gesto era amplificado, todas las calles era retrazadas, todo edificio era demolido y reconstruido, toda palabra formaba parte de un nuevo lenguaje. Pero esto es también lo que sucedió con el punk.

AL ESCUCHAR

Al escuchar años atrás «Anarchy in the U.K.», todo lo que quería saber era por qué el disco era tan intenso. Ahora me hago una idea.

En mi narración de lo que McLaren y Reid hicieron del viejo proyecto artístico de la IS –en 1975 cartas amarillentas enviadas desde una época mítica–, Johnny Rotten es el portavoz; prefiero pensar en él como un médium. Mientras estaba de pie en el escenario, abría la boca y fijaba los ojos en la multitud, diversas personas a las que nunca había conocido, algunas que sí había conocido pero que no le habían sido debidamente presentadas, algunas que jamás habían oído hablar de las otras, igual que Johnny Rotten jamás había oído hablar de casi ninguna de ellas, comenzaban a hablar entre sí, y lo que se oía era el ruido que hacían. Una tradición desconocida de viejas proclamas, poemas, y sucesos, una historia secreta de antiguos deseos y derrotas fue a parar a la voz de Johnny Rotten, y al carecer esta tradición tanto de sanción cultural como de legitimidad política, al ser una historia sólo compuesta de narraciones inacabadas e insatisfechas, poseía una fuerza tremenda.

Todas las exigencias que el dadá impuso al arte, que Michel Mourre impuso a Dios, que la IL y la IS impusieron a su propia época, entraron en vigor como exigencias al medio simbólico de la música pop, y dieron lugar a una voz que nunca había sido utilizada. Como estas exigencias eran tan desproporcionadas en relación con las críticas que el mundo pop había llegado a aceptar –críticas que convirtieron el entretenimiento en alienación y el arte en deshaucio jerárquico–, el mundo del pop explotó. Debido a que ese mundo incluía la cultura pop, los incidentes e ideas oscuras y herméticas fueron asumidos por incontables personas corrientes, y esos incidentes e ideas formaron un código que aquellas personas que lo desconocían debían descifrar, un código que los descifraba a ellos.

Con Debord, Huelsenbeck, Ball, Wolman, Chtcheglov, Mourre, Coppe y otros luchando por apoderarse del micrófono de

Johnny Rotten, el mercado del pop estaba inundado de deseos que no habían sido creados para ser satisfechos. Los deseos tradicionales del rock'n'roll –hacer ruido, dar un paso adelante, «comunicar»–, se transformaron en el deseo consciente de construir la propia historia o de abolir la historia que ya había sido hecha. Los situacionistas estaban seguros de que un salvoconducto de este tipo conduciría a la gente a salir del mercado, pero no fue eso lo que sucedió; por contra, la gente se sumergió más en el mercado, y el resultado fue que todo quedó patas arriba. Reconvertida en punk, la música pop correspondió a un regalo que nunca había recibido con otro de un valor más alto, dando lugar a obras de arte más ricas que las que el dadá, la IL o la IS produjeron jamás. Pero el regalo tampoco llegó a satisfacer las expectativas del regalo al cual correspondía, porque, en la tradición que nos ocupa, el arte nunca había sido la meta, «sino sólo una oportunidad, un método para localizar el ritmo específico y la cara oculta de la época..., para la posibilidad de que ésta despertara». Permaneciendo siempre dentro del mundo del pop, la factoría de símbolos, el punk era sólo arte, y de este modo lenguaje, pensamiento o acción fueron engullidos por los jerarcas que comenzaron el juego. Comparado con las exigencias hechas por sus precursores, el punk era un reflejo baladí; comparado con los discos que hicieron los Sex Pistols y sus seguidores, las sobras del dadá, la IL y la IS eran esbozos de canciones punks; con todo, es la historia de un deseo que fue más allá del arte y se encontró devuelto a él, una actuación en un club nocturno que pedía el mundo, que por un momento lo consiguió, para luego conseguir otro club nocturno. En este sentido el punk llevó a término el proyecto que había detrás de él, y tomó conciencia de sus límites.

La historia prosiguió; tambien cambió. Como la historia que el punk estaba contando era tan vieja y tan ajena –una historia acerca de arte y revolución que se seguía interpretando en un reino de diversión y mercancía–, cada sonido y cada movimiento parecían completamente nuevos. Pero la misma intensidad de esta ilusión, su vértigo, llevó la historia hacia el pasado, en busca de un lugar al que asirse.

«Nada es cierto; todo está permitido.» Eso dijo Nietzsche, y Mourre, y numerosos punks, y Debord, citando a Rashid al-Din Sinan, un gnóstico islámico, líder de los Asesinos, mientras estaba en su lecho de muerte en 1192, a menos que fuera en 1193 o en 1194, y, apócrifas o no, las palabras formaban la primera

frase del canon de la tradición secreta, un lema nihilista, una entrada en la negación, un utopismo, un dogma en desuso. Si esto era todo lo que las canciones de Johnny Rotten decían finalmente, la historia volvía sobre sí misma y moría, asfixiada en sus propios clichés. Pero en sus momentos más convulsivos, Johnny Rotten dijo algo más: lo que Hasan i-Sabbah II, jefe de los Asesinos de Irán, y maestro espiritual de Sinan, dijo en 1164.

En aquel año, Hasan i-Sabbah, legatario del primer Hasan i-Sabbah, fundador de los Asesinos, anunciaba el milenio. En Alamut, la montaña feudo sobre la que regía, abandonó el Corán y proclamó el fin de la ley. Con sus súbditos, en la Hora Santa, dio la espalda a La Meca. En mitad del Ramadán, el Santo Ayuno, celebraban banquetes y festejaban. «Hablaban del mundo como si nadie lo hubiese creado y como si el tiempo fuese ilimitado», escribió un cronista; puesto que «en el otro mundo no hay acción y todo es cálculo», declararon que sobre la tierra «todo es acción y no hay cálculo».

Esto es la libertad absoluta, el premio del que se apoderaron los cátaros, la Hermandad del Espíritu Libre, los lollardos, John de Leyden, los Vociferantes y Adolf Hitler: el fin del mundo. Éste es el fuego alrededor del cual los dadaístas y los grupos extrañamente fecundos de Debord celebraban sus danzas, y que les consumió..., un fuego que de todos modos puede oírse en las palabras que dejaron tras de sí debido al ruido que hicieron los Sex Pistols. Mientras que en los manifiestos y poemas dadaístas, en el *détournement* efectuado por la IL de las mejores noticias de la semana, el fuego es un punto de referencia, siempre puesto a pie de página pero meticulosamente marginado, en la música de los Sex Pistols, sin ningún pie de página, el fuego es algo central. Los antepasados bailaban a su alrededor; sus herederos se arrojaban a él.

En ese acto, la historia vuelve sobre sus pasos y se reescribe. Toda la libertad de esa blasfemia del siglo XX, y todo su terror, están en la música de los Sex Pistols, mucho más que en los textos de sus precursores. Esto es lo que sucedía en el último minuto de «Holidays in the Sun», y por eso ninguna persona en su sano juicio quería escucharla ni cantarla durante un minuto más.

Éste es el secreto que revelaron los Sex Pistols, y es la mitad de la historia. La otra mitad es un secreto que los Sex Pistols no contaron, pero sí sus antepasados, porque éstos lo vivieron hasta

el final; o quizá porque no eran punks, sino filósofos primitivos, atisbaron el secreto antes del hecho, tal como hizo Debord. «Éste es todo nuestro programa –proseguía en 1957–, que es esencialmente transitorio. Nuestras situaciones serán efímeras, sin futuro: pasadizos.»

Fui atraído por este mensaje, codificado pero no declarado en el punk, debido a que a una escala reducida y anónima yo mismo lo viví. En el otoño de 1964, en Berkeley, en la Universidad de California, estuve, día tras día y durante meses, formando parte de la multitud que constituyó el Movimiento para la Libre Expresión. En ese suceso, que comenzó como una pequeña protesta contra reglas y reglamentaciones, que ahora veo como una conversación, todo estaba en juego, y, de una manera u otra, todos tomaban parte. «Vine aquí para ir a la facultad de empresariales –dijo un amigo que no podía estar menos interesado en política, en cuestiones de cómo y por qué la gente juzga la ordenación de su espacio y tiempo compartidos, en acerca de qué cuenta y qué no según esos juicios– ¡y todo lo que hacemos es hablar acerca de este maldito MLE!»

Fue un período de duda, caos, cólera, vacilación, confusión, y finalmente no hay otra palabra para definirlo, júbilo. Tu propia historia yacía en el suelo hecha añicos, y tenías la oportunidad de recoger los pedazos o ignorarlos. Nada era trivial, nada incidental. Todo estaba relacionado con una totalidad, y la totalidad era cómo querías vivir, si como sujeto o como objeto de la historia. En reuniones multitudinarias, la gente se manifestaba en voz alta como nunca antes lo había hecho; y lo mismo hacían en reuniones de dos o tres personas.

A medida que la conversación se extendía, el poder institucional e histórico se disolvía. La gente hacía y decía cosas que te impulsaban a pensar que la vida que llevabas sólo unas semanas antes era irreal; hacían y decían cosas que, no mucho después, parecerían aún más irreales. La universidad se convirtió en un terreno en el que todas las emociones, todas las ideas y teorías, eran puestas a prueba y discutidas, daba miedo y era divertido. Se escenificaban dramas; la gente se congregaba alrededor de discursos envenenados; uno se encontraba de pronto en la época homérica, y, la metáfora era física, formando parte del cuerpo político. Toda la comunidad se reunió en el anfiteatro de la universidad; ante dieciséis mil personas, el rector pronunció un discurso largo y apaciguador, tan razonable que quitaba la espoleta a las bombas mentales que cualquiera pudiese haber llevado

a la reunión. Luego Mario Savio, el Demóstenes tartamudo del Movimiento para la Libertad de Expresión, avanzó hacia el podio para manifestar una respuesta, un policía le agarró y se lo llevó a rastras, y lo que quedó fue nada: como si el rector de la universidad jamás hubiese abierto la boca.

Sólo hubo caos. Personas que unos momentos antes habían sido arrulladas hasta sumirse en un amable sueño gritaron hasta desgañitarse. Fue el ruido más sonoro que jamás he oído, o producido.

Muy pronto la batalla se resolvió –se ganó– en un importante y formal debate acerca de las reglas y reglamentaciones que tuvo lugar entre los catedráticos. Se cambiaron las reglas y todos volvieron a la vida real. Pero aunque el Movimiento para la Libertad de Expresión sería citado en años venideros como precursor de la tormenta de protesta que, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, sacudiría los campus de los Estados Unidos como prefiguración de la protesta contra la guerra de Vietnam, el acontecimiento –y de hecho su espíritu, en el que la gente actuaba no por sí misma, sino por los demás, sin ningún sentido de la distancia o la separación–, desapareció por completo, como si nunca hubiese existido.

Para mejor o para peor –no fue una elección mía– este suceso constituyó un patrón mediante el cual he juzgado desde entonces el presente y el pasado. Aunque el suceso no dejó tras de sí nada palpable –ningún monumento, ni siquiera una placa–, nunca he podido olvidarlo. El tiempo ha pasado y he intentado aferrarme a él, como una imagen incompleta pero indeleble de lo que ha de ser la vida pública. Como imagen reapareció en diferentes formas y en diferentes épocas. La reconocí desde lejos en el mayo del 68, cuando en mi propia ciudad el discurso abierto y la acción experimental del Movimiento para la Libertad de Expresión hacía ya tiempo que se había transformado en ideología y manipulación: durante una manifestación que tuvo lugar en Berkeley en solidaridad con los alborotadores de París, los activistas distribuyeron por error unos panfletos que denunciaban las atrocidades cometidas esa misma noche por la policía más o menos una hora antes de que la policía apareciese. De modo que volvía la vista atrás, deseando un poco más de lo que había atisbado, buscando un ancla, y reconocí la vida pública de unos años antes en narraciones de lo que habían sido las asambleas revolucionarias en Petrogrado en 1917, en Berlín en 1918, en Hungría en 1956..., aunque leyéndolo en libros: el aconteci-

miento en que yo había tomado parte ya parecía igual de antiguo.

Reconocí esta vida pública en el punk, de inmediato, sin tener ni idea de por qué. Como fan que era, me sentí igual que John Peel en su papel de pinchadiscos: asombrado. Después de todo lo que había sucedido, después de que tantas cosas se hubieran prolongado durante mucho tiempo, me sentía como si el sonido procediese de otro planeta: parecía tan extraordinario que estuviera ocurriendo. Pero a medida que lo investigaba, el asombro se hizo doble. Ese hecho formaba parte de una auténtica tradición, algo en parte comprendido por sus muchos autores, aunque no del todo; la tradición poseía sus propios imperativos, que operaban independientemente de lo que uno eligiera hacer con ellos.

Me encontré con una narración compuesta de frases incompletas, voces suprimidas o sumidas en el silencio, repeticiones agotadas que avanzaban en busca de novedades, una narración de recapitulaciones escenificadas una y otra vez en distintos teatros: un mapa hecho enteramente de callejones sin salida, donde el único movimiento posible no era el avance ni la construcción, sino el rebote y la sorpresa. Y de este modo, detrás de esta historia, cuando finalmente me encontré con la homilía de Debord acerca de lo efímero, su teoría de las «situaciones sin futuro», me sentí atraído igual que me había sentido atraído por el ruido punk: por su franco y decidido abrazo a esos momentos en los que el mundo parecía cambiar, momentos que no dejaban nada a su paso excepto insatisfacción, decepción, furia, aflicción, aislamiento y vanidad.

Éste es el secreto que los Sex Pistols no contaron, que sólo pusieron en escena: el momento en el que el mundo parece cambiar es un absoluto, el absoluto del tiempo que pasa, el cual está hecho de límites. Para aquellos que lo quieren todo, finalmente no hay acción sino un cómputo interminable y definitivamente solipsista. Y entre ellos está Debord, una y otra vez, citando esa frase sentimental de Bossuet: «Bernard, Bernard, este florecer de la juventud no durará para siempre», palabras que, combinadas con las siguientes (sólo citadas una vez por Debord entre todas las que utilizó la frase de Bossuet), no son en absoluto sentimentales. «Bernard, Bernard, este florecer de la juventud no durará para siempre –le dijo Bossuet al santo muerto–. Vendrá la hora fatal..., la hora fatal que, con una sentencia inexorable, cortará de raíz todas las falsas experanzas. En nuestro propio terreno, la

vida nos decepcionará igual que un falso amigo. Los ricos de este mundo, que llevan una vida de placer, que se imaginan poseedores de grandes cosas, se quedarán asombrados al encontrarse con las manos vacías.»

HAY

Hay aquí un indicio de transformación, de resentimiento, que conduce... ¿quién sabe adónde? Existe la certeza del fracaso: todos aquellos que atisban la posibilidad en un momento espectral se enriquecen, y aunque sigan siendo ricos, a partir de ahí se van empobreciendo cada vez más. Por este motivo, mientras escribo estas páginas, Johnny Rotten es una estrella pop incapaz de conseguir que sus fans olviden a los Sex Pistols, Guy Debord escribe libros acerca del pasado, la Hacienda es un club nocturno de Manchester, y, por el mismo motivo, unos cuantos años antes de morir, el doctor Charles R. Hulbeck se convirtió de nuevo en Huelsenbeck, dejó los Estados Unidos y regresó a Suiza, esperando redescubrir lo que había encontrado allí hacía más de cincuenta años (sin creer ni por un instante que lo conseguiría), intentando, dijo, «regresar a algún tipo de caos», medio convencido de que «la libertad realmente nunca existió en ninguna parte».

Si todo lo anterior parece demasiado para caber en una can-

ción pop, ésta es la razón por la que esta historia es una historia, si efectivamente lo es. Y por eso cualquier buena canción punk puede sonar como lo más grandioso que he oído nunca. Cuando eso ya no ocurra, significará que la historia ha dado su siguiente giro.

OBRAS CITADAS

Este libro no pretende ser una historia de ninguno de los movimientos mencionados; la reducida lista de libros que sigue a continuación no proporciona ninguna bibliografía, discografía o filmografía, ni global ni esquemática, de estos movimientos. Su única intención es dejar constancia del material utilizado.

Las películas aparecen en la lista por el título, seguido del nombre del director. Los discos por el nombre del artista, seguido del sello discográfico, la fecha y el país donde fue grabado (siempre que no sea los Estados Unidos) entre paréntesis; los singles van entre comillas, y los elepés y epés en cursiva; los intérpretes punk se consignan por su lugar de origen; sólo se citan grabaciones originales. Las entrevistas con intérpretes punk, de las que se han tomado breves citas, no aparecen en la lista, ni tampoco la referencia de las noticias de prensa.

Adorno, Theodor, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life* (1951), trad. inglesa G.F.N. Jephcott, Londres, Verso, 1978. [*Edición española: Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1987.]

Adverts (Londres), «One Chord Wonders»/«Quickstep» (Stiff, 1977, G.B.). «Gary Gilmore's eyes»/«Bored Teenagers» (Bright/Anchor, 1977, G.B.). *Crossing the Red Sea with the Adverts* (Bright/Anchor, 1978, G.B.)

Ambler, Eric, *Cause for Alarm* (1938), Harmondsworth, G.B., Penguin, 1961.

Anscombe, Isabelle, *Punk*, Nueva York, Urizen, 1978.

Arendt, Hannah, «Organized Guilt and Universal Responsibility» (1945), en *The Jew as Pariah*, ed. de Ron Feldman, Nueva York, Grove, 1978.

Arp, Jean (Hans), «Dadaland» (1938-1962), en *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, ed. de Marcel Jean, trad. inglesa de Joachim Neugroschel, Nueva York, Viking, 1972.

——, y Richard Huelsenbeck, *Dada in Zürich*, ed. de Peter Schifferli, Zurich, Sansouci, 1966.

Ascherson, Neal, *The Polish August: The Self-Limiting Revolution*, Nueva York, Viking, 1981.

Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg, *De la misère en milieu étudiant, consideré sous ses aspects économique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, Estrasburgo, AFGES, 1966. Reimpresión en París, Champ Libre, 1977. [Edición española: *Sobre la miseria en el medio estudiantil*, trad. de Ediciones Mayo 37 y de Àngels Martínez Castells, Barcelona, Anagrama, 1977.]

——, *Le retour de la colonne Durutti*, Estrasburgo, AFGES, 1966. Cómic de André Bertrand en forma de panfleto desplegable. Cortesía de Steef Davidson.

Atkins, Guy, *Asger Jorn: The Crucial Years, 1954-1964*, Londres, Lund Humpries, 1977.

Au Pairs (Birmingham), «You»/«Kerb Crawler» (021, 1981, G.B.).

Auster, Paul, *In the Country of Last Things*, Nueva York, Viking, 1987. [Edición española: *En el país de las últimas cosas*, trad. de M.ª Eugenia Ciocchini, Barcelona, Edhasa, 1989.]

——, *The Locked Room*, Los Ángeles, Sun & Moon, 1986. [Edición española: *La habitación cerrada*, trad. de Agustín Gil Lasierra, Gijón, Júcar, 1988.]

Ball, Hugo, *Flight Out of Time: A Dada Diary* (1927, *Die Flucht aus der Zeit*), ed. de John Elderfield, trad. inglesa de Ann Raimes, Nueva York, Viking, 1974.

Bataille, Georges, «The notion of Expenditure», trad. inglesa de Allan Stoekl, *Raritan*, 3 (invierno de 1984). Publicado originariamente en *La Critique sociale* (París), 7 (enero de 1933). [Edición española en *Obras escogidas* de Bataille, «La noción del gasto», trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Barral, 1974.]

Berger, John, «Lost prophets», *New Society* (Londres, 6 de marzo de 1975).

Análisis de Christopher Gray, *Leaving the 20th Century*.

——, y Alain Tanner, *Jonás, que cumplirá 25 años en el año 2000*, trad. inglesa de Michael Palmer, Berkeley, Norh Atlantic, 1983. Guión de la película de 1976 que incluye una entrevista con el director Alain Tanner acerca del mayo del 68.

Bernstein, Michèle, *La Nuit*, París, Buchet-Chastel, 1961.

——, «The Situationist International», *Times Literary Supplement* (3 de septiembre de 1964).

——, *Tous les chevaux du roi*, París, Buchet-Chastel, 1960.

Berreby, Gérard, ed. *1948-1957: Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, París, Allia, 1985. Antología que incluye casi todas las publicaciones letristas de los miembros de la IL; todas las publicaciones de la IL; Asger Jorn, *Pour la forme* (1985); y facsímil en color de Jorn y Guy-Ernest Debord, *Fin de Copenhague* (1957).

Berry, Chuck, «Johnny B. Goode», con diálogo en el estudio, en *Rock'n'Roll Rarities* (Hess, 1986, versión no publicada anteriormente, grabada en 1957). «Johnny B. Goode» (Chess, 1958)

Bertrand, André, ver Associations fédérative générale des étudiants de Strasbourg.

Bettleheim, Bruno, *Surviving and Other Essays*, Nueva York, Vintage, 1980.

Boomtown Rats (Dublín), «I Don't Like Mondays» (Columbia, 1980).

Brau, Eliane, *Le Situationnisme ou la nouvelle internationale*, París, Nouvelle Edition Debresse, 1968. Comentario acerca de la Internacional Letrista por una de las participantes.

Brau, Jean-Louis. *Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi! Histoire du mouvement révolutionnaire étudiant en Europe*, París, Albin Michel, 1968. Una extensa discusión del movimiento letrista y la IL por un participante. Incluye como apéndice Front de la jeunesse, «Notre programme».

——, *Instrumentation verbale* (Achèle, 1965, Francia). Cortesía de Larry Wendt. Ver también Dufrêne, François.

Brown, Bernard E., *Protest in Paris: Anatomy of a Revolt*, Morristown, N.J., General Learning, 1974.

Buster, Prince, *Judge Dread Featuring Prince Buster–Jamaica's Pride* (Melodisc, c. 1965, G.B.). Incluye la Trilogía del Juez Terror: «Judge Dread», «The Appeal» y «Judge Dread Dance» («Barrister Pardon»).

Buzzcocks (Manchester), *Spiral Scratch* (New Hormones, 1977, G.B.).

Chopin, Henri, ed. *Du Revue-Disque 33* (Multi-Techniques, 1968, Francia). Incluye Gil J Wolman «Mégapneumes 67, "La Mémoire"». Cortesía de Larry Wendt.

Clanton, Jimmy, «Go, Jimmy, Go», con diálogo en el estudio, en *The Ace Story Volume Two* (Ace, 1980, G.B., grabado en 1959).

Clark, Larry, *Teenage Lust: An Autobiography*, Nueva York, 1983.

——, *Tulsa*, Nueva York, 1971.

Clark, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Nueva York, Knopf, 1984.

Clash (Londres), «White Riot»/«1977» (CBS, 1977, G.B.). *The Clash* (CBS, 1977, G.B.). «Complete Control» (CBS, 1977, G.B.).

Cohn, Nik, *Awopbopaloobop Alopbamboom: Pop from the Beginning*, ed. rev. Londres, Paladin, 1972. Publicado originariamente como *Pop from the Beginning* (G.B.) y *Rock from the Beginning* (EE.UU.).

Cohn, Norman, *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages* (1957). ed. rev. Nueva York, Oxford, 1970. Incluye un apéndice con numerosos textos de los Vociferantes. La «Conclusión» de la segunda edición (Londres, Mercury, 1962), difiere significativamente de la aquí mencionada, y también ha sido utilizada. [Edición española: *En pos del milenio*, trad. de Ramón Alaix Busquets, trad. del apéndice y notas de Cecilia Bustamante y Julio Ortega, Barcelona, Barral, 1972.]

Cortinas (Bristol), «Fascist Dictator» (Step Forward, 1977, G.B.).

Costello, Elvis (Londres), *This Year's Model* (Columbia, 1978).

Croce, Arlene, *The Fred Astaire ang Ginger Rogers Book*, Nueva York Dutton, 1972.

Curtay, Jean-Paul, *La Poèsie lettriste*, París, Seghers, 1974. Incluye un apéndice con poemas de los letristas más importantes.

Dada Berlin, París: Musée d'art moderne de la ville de Paris. Notable antología de Raoul Haussmann, «Club Dada Berlin, 1918-1921», escrito en 1966.

Dada for Now: A Collection of Futurist and Dada Soundworks (Ark, 1985, G.B.). Incluye recreaciones contemporáneas por parte del Trío Exvoco de poemas sonoros de Hugo Ball y de «L'Almiral cherche une maison à louer» de Huelsenbeck-Janco-Tzara (todas las obras compuestas en 1916).

Dada Zeitschriften, Hamburgo: Nautilus, 1978. Facsímiles de las publicaciones dadá, incluyendo *Cabaret Voltaire* (Zurich, 1916), *Club Dada* (Berlín, 1918), *Der Dada* (Berlín), 1-3 (1919-1920), y las pruebas del incompleto *Dadaco* (Munich, 1920).

Davidson, Steef, *The Penguin Book of Political Comics*, trad. inglesa de Hester y Marianne Velmans. Nueva York: Penguin, 1982. Incluye numerosos cómics y caricaturas situacionistas, de influencia situacionista y de King Mob.

Debord, Guy (-Ernest), *Considerations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, París, Gérard Lebovici, 1985. «El mecenas y amigo de Debord, Gérard Lebovici –productor de cine francés a quien Debord conoció en 1971– no sólo prestó apoyo a la obra de Debord financiando lo que de hecho era prensa situacionista, Champ Libre, sino que también compró un cine –el Studio Cujas en St. Germain– que proyectaba las producciones cinematográficas de Debord de manera continua y exclusiva. Sin embargo, esto sólo duró el año de 1984, pues tras el misterioso –y aún sin resolver– asesinato de Lebovici en un parking junto a los Campos Elíseos, Debord retiró sus películas en un gesto de protesta y duelo clásicamente situacionista en su inflexibilidad. Indignado por el asesinato de su amigo y por el tratamiento que la prensa le dio al caso [responsabilizando a Debord por ser una «mala compañía» y acusándole falsamente de estar vinculado al grupo terrorista francés Action directe], Debord escribió [un libro] en el que anunció que "la indignante manera en que los periódicos han tratado el asesinato [de Lebovici] me ha llevado a decidir que ninguna de mis películas volverá a ser proyectada en Francia. Esta ausencia será el homenaje más adecuado".» –Thomas y Levin, «Dismantling the spectacle», en *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*, ed. Elizabeth Sussman, Cambridge, ICA/MIT, 1989. En una carta posterior a Levin, Debord contestaba a la pregunta de si sus películas podían ser proyectadas fuera de Francia: «Jamás, en ninguna parte.»

——, *Contre le cinéma*, Aarhaus, Dinamarca: Institute scandinave de vandalisme comparé, 1964. Guiones de las tres primeras películas de Debord con descripciones visuales y notas técnicas; introducción («Guy Debord et le problème du maudit») de Asger Jorn.

——, *Oeuvres cinématographiques complètes: 1952-1978*, París, Champ Libre, 1978. Guiones de las cinco películas de Debord (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952; *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959; *Critique de la séparation*, 1961; *La Société du spectacle*, 1973; *Réfutation de tous les jugements, tant elogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La Société du*

spectacle», 1975; y *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978), con descripciones visuales.

——, *Preface à la quatrième édition italienne de «La Société du spectacle»*, París, Champ Libre, 1979. Trad. inglesa de Frances Parker y Michael Forsyth como *Preface to the Fourth Italian Edition of «The Society of the Spectacle»*, Londres, Chronos, 1979, 1983.

——, «The Situationists and the New Action Forms in Politics and Art», en Internationale situationniste, *Destruktion AF RSG 6*, Odense, Dinamarca: Galerie EXI, 1963. Catálogo de la exposición en francés, danés e inglés.

——, *La Société du spectacle*, París, Champ Libre, 1971. Publicado originariamente en París, Buchet-Chastel, 1967, trad. inglesa como *Society of the Spectacle*, Detroit, Black & Red, 1977.

——, con Asger Jorn, *Mémoires*, París, Internationale situationniste, 1959; realizado en 1957. Ver también Jorn, Asger.

——, [Aunque no se menciona en este libro, recientemente ha aparecido en español *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, algo así como una «puesta al día» de las ideas de De bord expuestas en este libro, trad. de Carme López y Juli R. Capella, Barcelona, Anagrama, 1990.]

Decline ... of Western Civilization, The, dirigida por Penelope Spheeries, 1980. Incluye una performance de Darby Crash y los Germs.

Dils (Los Ángeles), «I Hate the Rich»/«You're Not Blank» (What, 1977). «Class War»/«Mr. Big» (Dangerhouse, 1977).

Drabble, Margaret, *The Ice Age*, Nueva York, Knopf, 1977.

Dufrêne, François, ed. *L'Autonomatopek 1* (Opus International, 1973, Francia). Incluye Jean-Louis Brau, «Turn back Nightingale», Isidore Isou, «Lances pour la dame gothique» (1945), y Gil J Wolman «Ralentissez les cadences, mégapneume». Cortesía de Larry Wendt.

Enfants du paradis, Les, dirigida por Marcel Carné, guión de Jacques Prévert, 1944.

Essential Logic (Londres), «Wake Up» (Virgin, 1979, G.B.).

Fairport Convention, «Tale in Hard Time», en *What We Did on Our Holidays* (Island, G.B., editado en los EE.UU. como *Fairport Convention*).

Firesign Theater, *Don't Crush That Dwarf, Hand Me the Pliers* (Columbia, 1970).

Foster, Stephen C., ed. *Lettrisme: Into the Present*, número especial de *Visible Language* (Cleveland), 17 (verano de 1983).

Gang of Four (Leeds), «At Home He's a Tourist»/«It's Her Factory» (EMI, 1979, G.B.). *Entertainment!* (EMI, 1979, G.B., posteriormente Warner Bros., EE.UU.)

Gillett, Charlie, *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll* (1970), ed. rev., Nueva York, Pantheon, 1983.

God and the State (Los Ángeles), *The Complete Works of God and the State* (Independent Project, 1985, grabado en 1983).

Gordon, Kim, «"I'm Really Scared When I Kill in My Dreams"», *Artforum* (Nueva York, enero de 1983).

Gray, Christopher, ed. y trad. inglesa *Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International*, G.B., Free Fall, 1974.

Great Rock 'n' Roll Swindle, The, dirigida por Julien Temple, guión de Lacolm Forger. 1980.

Grosz, George, *A Little Yes and a Big No*, trad. inglesa de Lola Sachs Dorina, Nueva York, Dial, 1946.

Hausmann, Raoul, *Courrier Dada*, París, Terrain Vague, 1958.

——, «Dadaism and Today's Avant Garde», *Times Literary Supplement* (3 de septiembre de 1964).

——, *Poèmes phonetiques complètes* (S Press Tapes, Alemania Occidental). Incluye «Phonèmes», compuestos entre 1918-1919, grabados entre 1956-1957; «Soundreel», compuesto en 1919, grabado en 1959; e «Interview avec les lettristes», 1946.

Heatwave (Londres), 1 2 (julio y octubre de 1966). Publicación mimeografiada publicada por el grupo del mismo nombre, en el que se encuentran Christopher Gray y otros, antes de afiliarse a la Internacional Situacionista.

Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno, *Dialect of Enlightenment* (1944), trad. inglesa de John Cumming, Nueva York, Herder and Herder, 1972.

Huelsenbeck, Richard, ed. *Dada Almanach*, Berlín, Erich Reiss, 1920. Edición facsímil, Nueva York, Something Else, 1966.

——, ed., *Dada: Eine literarische Dokumentation*, Hamburgo, Rowohlt, 1964.

——, «Dada, or the Meaning of Chaos», *Studio Internacional* (Londres, enero de 1972). Versión editada de una charla dada en el ICA, Instituto de Artes Contemporáneas, 1 de octubre de 1971.

——, *Deutschland müss untergehen!*, Berlín, Malik, 1920. Cortesía de Klaus Humann.

——, *En Avant Dada: Die Geschichte des Dadaismus*, Berlín, Paul Steegemann, 1920. Edición facsímil, Hamburgo, Nauti-

lus, 1978, trad. inglesa de Ralph Manheim en Motherwell, ed., *The Dada Painters and Poets.*

——, *Memoirs of a Dada Drummer*, ed. Hans J. Kleinschmidt, trad. inglesa de Joachim Neugroschel, Nueva York, Viking, 1974. Incluye el texto de 1957 *Mit Witz, Licht und Grütze*, además de numerosos ensayos, entre los que se cuenta «On Leaving America for Good» (1969).

Internationale situationniste, *Internationale situationniste: 1958-1969*, París, Champ Libre, 1975. Edición facsímil de las principales publicaciones situacionistas. [En castellano se ha publicado la antología *Textos situacionistas. Crítica de la vida cotidiana*, trad. de Eduardo Subirats, Barcelona, Anagrama, 1973].

——, *La Véritable Scission dans l'Internationale: Circulaire publique de l'Internationale situationniste*, París, Champ Libre, 1972. Incluye Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti, «Thèses sur l'Internationale situationniste et son temps», con apéndices acerca de la Internacional Situacionista después del mayo del 68, trad. al inglés con el título de *The Veritable Split in the International*, Londres, Pirhana, 1974.

Ion (París, abril de 1952), n.° 1.

Isou, Isidore, *L'Agrégation d'un nom et d'un méssie*, París, Gallimard, 1947.

——, *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*, París: GB/NV/MB, 1979.

——, «Les Créations du lettrisme», *Lettrisme* (París), 4.ª serie, 1 (enero de 1972). Extenso catálogo mimeografiado de las distintas visiones del arte por parte de los letristas.

——, «The Creations of Lettrism», *Times Literary Supplement* (3 de septiembre de 1964). Versión enormemente abreviada de la anterior publicación.

——, *Introduction à une nouvelle poèsie et une nouvelle musique*, París, Gallimard, 1947.

——, *Oeuvres de Spectacle*, París, Gallimard, 1964. Incluye el guión de *Traité de bave et d'éternité* y «Le Manifeste du cinéma discrépant».

Jackson, Michael, *Thriller* (Epic, 1982).

Joel, Billy, «The Longest Time», en *An Innocent Man* (Columbia, 1983).

Jorn, Asgern, *Pour la forme: Ebauche d'une méthodologie des arts*, París, Internationale situationniste, 1958. Escritos de 1954-1957. Incluye Guy-Ernest Debord, «The Naked City». Reimpreso en su totalidad en Berreby, *1948-1957*.

——, con Guy-Ernest Debord, *Fin de Copenhague*, Copenhague: Bauhaus Imaginiste, 1957. Collage pintado por encima que es una sátira de la publicidad, los medios de comunicación, y la planificación urbana, del que se dice que fue realizado e impreso en cuarenta y ocho horas a partir de una sola visita a un solo quiosco de periódicos; borrador para las *Mémoires* de Debord. Reimpresión facsímil en Berreby, *1948-1957*; edición facsímil, París: Allia, 1986. Ver también Debord, Guy.

Jung, Carl G., «The Concept of the Collective Unconscious» (1936), en *The Viking Portable Jung*, ed. de Joseph Campbell, trad. inglesa de R. F. C. Hull, Nueva York, Viking/Penguin, 1971.

Joy Division (Manchester), *An Ideal for Living* (Enigma, 1978, G.B.). *Unknown Pleasures* (Factory, 1979, G.B.).

Karp, Walter, «Coolidge Redux», *Harper's* (octubre de 1981).

KILL IT, Londres, 1977. Acerca del «snuff rock»: notas del programa para la obra de C.P. Lee *Sleak* en forma de fanzine punk.

King Mob, «It Was Meant to Be Great But It's Horrible: Confessions, S. Claus, 1968», Londres, 1968. Virulento discurso que precedió la manifestación de King Mob en Selfridges'. Cortesía de Fred Vermorel.

——, *King Mob Echo* (Londres, abril de 1968). Cortesía de Simon Frith.

——, «Posters rejected by the L.S.E., October 25th to October 27th», Londres, 1968. Posters en contra de la jerarquía izquierdista: revival de la figura de Abiezer Coppe. Cortesía de Fred Vermorel.

——, «Two Letters on Student Power». Londres, noviembre de 1968. De Christopher Gray y «Richard Huelsenbeck». Cortesía de Simon Frith.

Kleenex (Zurich), «Beri-Beri»/«Ain't You»/«Heidi's Head»/«Nice» (Sunrise, 1978, Suiza). «You (friendly side)»/«Ü (angry side)» (Rough Trade, 1979, G.B.). Ver también Liliput.

Kleinschmidt, Hans J., «Berlin Dada», en Stephen C. Foster y Rudolf Kuenzli, eds., *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, Madison, WI: Coda/Iowa, 1979.

Knabb, Ken, ed. y trad. *Situationist International Anthology*, Berkeley: Bureau of Public Secrets, P.O. Box 1044, Berkeley, CA 94791, 1981. Colección de escritos básicos situacionistas traducidos al inglés; incluye la mayor parte de ensayos situacionistas y varios importantes ensayos letristas.

Kraus, Karl, *In These Great Times: A Karl Kraus Reader*, ed. Harry Zohn, trad. inglesa de Joseph Fabry, Max Knight, Karl F. Ross y Zohn, Manchester, G.B., Carcanet, 1984. Incluye «Promotional Trips to Hell», acerca de las vacaciones en Verdún (1921).

Lanzmann, Claude, *Shoah: An Oral History of the Holocaust*. Nueva York, Pantheon, 1985.

Le Roy Ladurie, Emmanuel, *Montaillou: The Promised Land of Error*, trad. inglesa de Barbara Bray, Nueva York, Vintage Books, 1979.

Lefebvre, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, ed. rev. París, L'Arche, 1958. Distinto de *Introduction à la critique de la vie quotidienne*, citado más abajo.

——, *Everyday Life in the Modern World* (1968), trad. inglesa de Sacha Rabinovitch, Londres, Allen Lane/Penguin, 1971.

——, *Introduction à la critique de la vie quotidienne*, París, Grasset, 1947.

——, *Introduction à la modernité*, París, Minuit, 1962.

——, *Position contre les technocrates*, París, Gonthier, 1967.

——, «"7 Manifestes Dada", par Tristan Tzara», *Philosophies* (París), vol. 1 (marzo de 1924).

——, *The Survival of Capitalism*, trad. inglesa de Frank Bryant. Londres, Allison and Busby, 1976.

——, *Les Temps de mépris*, París, Sock, 1975. Entrevista con Lefebvre.

Lerner, Robert E., *The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1972.

Lèvres nues, Les (1954-1958), París, Plasma, 1978. Edición facsímil de la publicación postsurrealista belga, editada por Marcel Marien, en la que colaboraron los letristas. Numerosas colaboraciones letristas.

Lewis, Bernard, *The Assassins: A Radical Sect in Islam* (1967), 2.ª ed. Nueva York: Oxford, 1987.

Lewis, Jerry Lee, «Great Balls of Fire», tres versiones con diálogo en el studio, en *The Sun Years* (Sun/Charly, G.B., 1982, grabado en 1957).

Liliput (Zurich), «Split»/«Die Matrosen» (Rough Trade, 1980, G.B.). «Eisiger Wind» (Rough Trade, 1981, G.B.).

Lippard, Lucy R., ed. *Dadas on Art*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall. Incluye «Invest in Dada!», de Richard Huelsenbeck, Johannes Baader y Raoul Hausmann, trad. inglesa de Gabrielle Bennett, «Legen sie Ihr Geld in dada an!», publicado originariamente en *Der Dada* (Berlín), 1 (1919).

Loca academia de policía 2: Su primera misión, dirigida por Jerry Paris, 1985.

Lunsford, Bascom Lamar, «I Wish I Was a Mole in the Ground», en *Anthology of American Folk Music, vol. 3: Songs*, compilación de Harry Smith (Folkways, 1952, publicado originariamente en 1928 en Brunswick). Lunsford grabó la canción por primera vez en 1924.

Marien, Marcel, «Le chemin de la croix (vii)». *Les Lèvres nues* (Bruselas), 4 (enero de 1955). Incluye el sermón de Notre-Dame de 1950, de Serge Berna/Michel Mourre, con un comentario. Recogido en *Les Lèvres nues (1954-1958)*.

Marx, Karl. «A contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right. Introduction (1843-44)», en *Early Writings*, ed. Quintin Hoare, trad. inglesa de Gregor Benton, Nueva York, Vintage, 1975.

——, «The Fetishism of the Commodity and Its Secret» (1867), en *Capital*, vol. 1, trad. inglesa de Ben Fowkes, Nueva York, Vintage, 1977.

Mauss, Marcel, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* (1925), trad. inglesa de Ian Cunnison, Nueva York, Norton, 1967.

Mekons (Leeds), «Never Been in a Riot»/«32 Weeks»/«Heart and Soul» (Fast Product, 1978, G.B.). «Where Were You?/«I'll Have to Dance Then (On My Own)» (Fast product, 1978, G.B.). *The Quality of Mercy Is Not Stern* (Virgin, 1979, G.B.). *it falleth like the gentle rain from heaven-The Mekons Story 1977-1982* (CNT, 1982, G.B.).

Meltzer, Annabelle, *Latest Rage the Big Drum: Dada and Surrealist performance*, Ann Arbor, UMI Research, 1980.

Milosz, Czeslaw, *The Captive Mind* (1951, 1953), trad. inglesa de Jane Zielonko, Nueva York, Vintage, 1981. [Edición española: *El pensamiento cautivo*, trad. de Enrique Revol, Barcelona, Tusquets, 1981.]

Monthy Python's Flying Circus, *The Worst of Monty Python's Flying Circus* (Pye/ATV, 1970).

Motherwell, Robert, ed. *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (1951), 2.ª ed. Boston: Hall, 1981. Selección básica en inglés.

Mourre, Michel, *Malgré le blasphème*, París, René Julliard, 1951, trad. inglesa de A. W. Fielding con el título de *In Spite of Blasphemy*, John Lehmann, 1953.

Naumann, Francis M., «Janco/Dada: An Interview with Marcel Janco», *Arts Magazine* (noviembre de 1982).

«Notre-Dame Scandal, The», *Transition* (París), 6 (1950).
Orioles, «It's Too Soon to Know» (It's-a-Natural, 1948).
Penguins, «Earth Angel (Will You Be Mine)» (Doo-tone, 1954).
Pomerand, Gabriel, *Saint ghetto des prêts,* París, O.L.B., 1950.
Pomerantz, Marsha, «Back to Chaos», *Jerusalem Post Friday Magazine* (16 de marzo de 1984). Acerca de la resurrección del Cabaret Voltaire por parte de Marcel Janco.
Potlatch: 1954-1957, París, Gérard Lebovici, 1985. Números 1-29 del panfleto de la Internacional Letrista, con una introducción de Guy Debord.
Public Image Ltd./PiL (Londres), *Metal Box* (Virgin, 1979, G.B.).
Quantick, David, «Punky Adventures on the Wheels of Peel», *New Musical Express* (Londres, 15 de febrero de 1986). Entrevista con John Peel.
Quatermass and the Pit (*¿Qué sucedió entonces?*), dirigida por Roy Ward Baker, guión de Nigel Kneale, 1967.
Raabe, Paul, ed. *The Era of German Expressionism,* trad. inglesa de J. M. Ritchie, Dallas, Riverrun, 1980. Incluye Richard Huelsenbeck, «Zurich 1916, as it really was» (1928), y Raoul Haussmann, «Club Dada. Berlín, 1918-1920» (1958).
Raincoats (Londres), «Fairytale in the Supermarket» (Rough Trade, 1979, G.B.).
Raspaud, Jean-Jacques, y Jean-Pierre Voyer, *L'Internationale situationniste: Protagonistes/chronologie/bibliographie (avec un index des noms insultés),* París, Champ Libre, 1972.
Reid, Jamie, *Up They Rise: The Incomplete Works of Jamie Reid,* Londres, Faber, 1987. Gráficos 1971-1987, con entrevistas y comentario de Jon Savage.
Richman, Jonathan/The Modern Lovers, «Road Runner», en *Beserkley Chartbusters* (Beserkley anthology, 1975). *The Modern Lovers* (Beserkley, 1976, producido en 1971 por John Cale). Incluye «Pablo Picasso», copyright de Modern Love Songs, utilizado con autorización de Joel S. Turtle, Administration: «Some guys try to pick up girls and get called assholes/This never happened to Pablo Picasso». «I'm straight», en *Troublemakers* (Warner Bros, Special Products anthology, 1980, grabado en 1972).
Richter, Hans, *Dada: Art and Anti-art* (1964), Nueva York, Oxford University Press, 1978.
Riha, Karl, ed. *113 dada Gedichte,* Berlín, Klaus Wagenbach, 1982.
Robinson, James M., ed. *The Nag Hammadi Library in English.* Incluye «The Gospel of Truth, I, 3 (29-30)», trad. inglesa de George W. MacRae, San Francisco, Harper & Row, 1977.

Rosenberg, Harold, «Criticism-Action», en *Act and the Actor* (1970), Chicago, University of Chicago Press, 1983.
——, «Surrealism in the Streets», en *The Definition of Art* (1972), Chicago, Chicago, 1983.
Roxy London WC 2 (Jan-Apr 77), The (EMI, 1977, G.B.). Grabación del ambiente: «la completa construcción de una atmósfera». Incluye actuaciones de Adverts, Eater, Slaughter & the Dog, Wire y X-ray Spex.
Schneider, Peter, *El saltador del muro,* trad. de Juan José del Solar, Barcelona, Anagrama, 1989).
Sex Pistols (Londres), «Anarchy in the U.K.»/«I Wanna Be Me» (EMI, noviembre de 1976, G.B., retirado en enero de 1977, vuelto a poner en circulación y más conocido como single de 12 pulgadas en Barclay, 1977, Francia). «God Save the Queen»/«No Feelings» (A&M, mayo de 1977, G.B., prensado y destruido). «La semana en que fueron atacados —golpeados, pinchados con navaja—, cuando realmente no podían salir a la calle a no ser de manera clandestina, la polarización que llegó a haber en Inglaterra era algo increíble. Era una *crisis.* Los Sex Pistols contaban con un gran apoyo en toda Inglaterra, no sólo entre los adolescentes, sino entre chavales muy jóvenes, de 10 o 12 años, y de todo tipo de personas que definitivamente *no* eran ningunos chavales, yo mismo por ejemplo, así como entre personas un poco mayores que yo: personas que parecían creer que Johnny Rotten *era* el Anticristo, y que de todo ese caos y destrucción, "los últimos días", surgiría el milenio: el regreso de los sesenta.» Denis Browne, ayudante de Alexander Trocchi, 1983. «God Save the Queen»/«Did You No Wrong» (Virgin, mayo de 1977, G.B.). «Pretty Vacant»/«No Fun (en directo)» (Virgin, julio de 1977, G. B.). «Holidays in the Sun»/«Satellite» (Virgin, octubre de 1977, G.B.), retirado tras una demanda legal por apropiación indebida de la ilustración de la portada). *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* (Virgin, noviembre de 1977, G.B., Warner Bros., EE.UU). Incluye las caras A de los singles, además de, entre otras piezas, «Bodies». *The Great Rock'n'Roll Swindle* (Virgin, 1979, G.B.). Incluye «Johnny B. Goode» y «Road Runner» con diálogo en el estudio, «Whatcha Gonna Do About It», «(I'm Not Your) Stepping Stone», «Don't Give Me No Lip Child», «Belsen Was a Gas» (en directo, grabado el 14 de enero en San Francisco), y una versión alternativa de «Anarchy in the U.K.». *Gun Control-*

Winterland 1/14/78 (Ruthless Rhymes, edición pirata). *We Have Cum for Your Children-Wanted: The Goodman Tapes* (Skyclad, edición pirata). Incluye grabaciones en vivo de 1976-1977, ensayos, actuaciones en televisión y entrevistas, incluyendo la entrevista televisiva de 1976 de «A tomar por culo».

Sex Pistols, Target Video, 1988. El concierto final en San Francisco, 14 de enero de 1978.

Shattuck, Roger, «Paris letter», *Accent: A Quarterly of New Literature* (Urbana, agosto de 1948). Acerca del letrismo y el existencialismo.

Sheppard, Richard, ed. *New Studies in Dada: Essays and Documents*, Hutton, Driffield, G.B.: Hutton, 1979. Notable por la aportación de Karin Füllner en «The Meister-Dada: The Image of Dada through the Eyes of Richard Huelsenbeck», numerosos y oscuros documentos sin traducir de Huelsenbeck, Johannes Baader y Raoul Hausmann, y con una extensa cronología de Stephen C. Foster y Rudolf Kuenzli.

Situationist International (G.B.), *Ten Days That Shook the University: The International Situationist at Strasbourg*, Londres, Situationist International, 1967. Traducción de *De la misère en milieu étudiant*, con introducción y postfacio, «If you make a social revolution, do it for fun». Ilustraciones de *Le Retour de la colonne Durutti*.

Slash (Los Ángeles), 10 y 11 (mayo y julio de 1978). Entrevista con Malcolm McLaren.

Slits, «Once upon a time in a living room» (Y/Rough Trade, «versión pirata oficial», 1980, grabado en 1977, G.B.).

Spellman, Benny, «Lipstick Traces (On a Cigarrette)» (Minit, 1962).

Spencer, Neil y Paul Rambali, «Malcolm y Bernard: Rock n'Roll Scoundrels», *New Musical Express* (Londres, 9 de agosto de 1980). Entrevistas con Malcolm McLaren y Bernard Rhodes.

Suburban Press (Londres), 1-6. (1970-1974). Publicación acerca de los barrios periféricos y la vida del consumidor publicado por Jeremy Brook, Jamie Reid y Nigel Edwards. Cortesía de Jon Savage.

Suicidal Tendencies (Los Ángeles), «Institutionalized», en *Suicidal Tendencies* (Frontier, 1983).

Thompson, Gudrun, «Manners for Muggings», *Damage* (San Francisco, junio de 1981).

Time Zone (Nueva York), «World Destruction» (Celluloid, 1984).

Trocchi, Alexander, *Cain's Book* (1960), Nueva York, Grove, 1979.

——, «A Revolutionary Proposal: Invisible Insurrection of a Million Minds», *City Lights Journal* (San Francisco), 2 (1964). Publicado originariamente como «Technique du coup du monde» en *Internationale situationniste*, 8 (enero de 1963).

——, *Sigma Portfolio*, Londres, Sigma, 1965. Montaje de veintiséis noticias, incluyendo su «Potlatch–an interpersonal log» (1964).

Twenties in Berlin, The: Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Londres, Annely Juda Fine Art, 1978. Incluye una entrevista con Vera Broido-Cohn acerca de Baader.

USA for Africa, «We Are the World» (Columbia, 1985).

van der Elsken, ed. *Love on the Left Bank*, Londres, André Deutsch, 1957.

——, *Parijs! Fotos-1950-1954*, Amsterdam, Bert Bakker, 1981.

Vanderhaeghe, Guy, *My Present Age*, Nueva York, Ticknor & Fields, 1985.

Vaneigem, Raoul, *Le Mouvement du Libre Esprit: Generalités et témoignages sur les affleurements de la vie à la surface du moyen-age, de la reinassance, et, incidemment, de la notre époque*, París, Ramsay, 1986.

——, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), 2.ª ed. París, Gallimard, 1981. [Edición española: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, trad. de Javier Urcamibia, Barcelona, Anagrama, 1977.]

——, [Existe edición española de *Trivialidades de base, seguido de Aviso a los civilizados con respecto a la autogestión generalizada*, trad. de Àngels Martínez Castells, Barcelona, Anagrama, 1976. Se trata de textos aparecidos en *Internationale Situationniste*, números 7 (abril de 1962), 8 (enero de 1963), y 12 (septiembre de 1969)].

Vargas Llosa, Mario, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix-Barral, 1984.

Ventura, Michael, *Shadow Dancing in the U.S.A.*, Los Ángeles, Tarcher, 1985.

Vermorel, Fred and Judy, *Sex Pistols: The Inside Story* (1978), ed. rev. Londres, Omnibus, 1987.

Viénet, René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, París, Galimard, 1968. Texto acompañado de numerosos documentos e ilustraciones, trad. (sólo del texto) de Loren Goldner y Paul Sieveking con el título de *Enragés and situationists in the Occupations Movement, France, May June 1968*, Heslington, York, G.B.: Tiger Papers, c. 1972.

Vollmer, Jurgen, *Rock 'n' Roll Times: The Style and Spirit of the Early Beatles and Their First Fans*, Nueva York, Google Plex, 1981. Fotografías tomadas en Hamburgo y París.

Walker, Benjamin, *Gnosticism: Its History and Influence*, Wellingborough, Northamptonshire, G.B.: Aquarian, 1983.

Warner Communications, «Entertainment-An Essential Part of Life», en *Annual Report*, Nueva York, Warner Communications, 1977.

Wenner, Jann, «Peter Townshend», en *The Rolling Stone Interviews*, Nueva York, Paperback Library, 1971.

Willett, John, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, Nueva York, Pantheon, 1978. Incluye «Danton's Death» de Kurt Tucholsky.

Williamson, Sonny Boy, «Little Village», con diálogo en el estudio, en *Bummer Road* (Chess, 1970, grabado en 1957).

Wilson, Edmund, «Night Thoughts in Paris, 1922», en Loren Baritz, ed., *Sources of the American Mind*, vol. 2, Nueva York, Wiley, 1966.

——, *To the Finland Station* (1940), Nueva York, Farrar, Strauss, 1972.

Wire (Londres), «I Am the Fly» (Harvest, 1978, G.B.).

Wolcott, James, «Kiss Me, You Fool: Sex Pistols '77», *Village Voice* (21 de noviembre de 1977).

Wolman, Gil J (como Joseph Wolman), *Duhring Duhring* (París, septiembre de 1979).

——, *Improvisations-Mégapneumes* (Barclay, 1965, Francia).

Cortesía de Larry Wendt. Ver también Chopin, Henri y Dufrêne, François.

——, *Résumé des chapitres précédents*, París, Spiess, 1981. Autobiografía artística por medio del *détournement*: obras, textos, revistas; incluye numerosos ejemplos de *scotch art*.

X-ray Spex (Londres), «Oh Bondage Up Yours!»/«I Am a Cliché» (Virgin, 1977, G.B.). *Germfree Adolescents* (EMI, 1978, G.B.).

FUENTES Y CRÉDITOS

Esta sección incluye los créditos y autorizaciones para la utilización de ilustraciones, letras de canciones y otras obras sujetas a copyright, así como notas de las fuentes del material citado en el texto que, por así decir, no flota en el aire. Cuando no se indique lo contrario, las traducciones han sido hechas por el autor.

PRÓLOGO

p. 9. Ray Lowry, primera viñeta de «note oilskin base», *New Musical Expres* (19 de mayo de 1984), reproducido con permiso del autor.

p. 12. Walter Mehring, «Dadayama», trad. ingl. de Alan C. Greenberg en *Artists and Revolution: Dada and the Bauhaus 1917-1925* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1979), pp. 197-198.

pp. 16, 19-20, 22. «Anarchy in the U.K.», «God Save the Queen», «Pretty Vacant», de Steve Jones, Paul Cook, John Lydon y Glen Matlock. Todas las canciones de los Sex Pistols citadas en este libro están sujetas a copyright de Glitterbest Ltd., todos los derechos reservados, utilizado con autorización.

p. 31. «La leyenda dorada», *Les Lèvres nues*, n.° 3 (octubre de 1954), p. 36; Berreby, p. 286.

p. 32. Lefebvre, *Les Temps des mépris*, pp. 39-40.

p. 33. «Mientras en la actualidad», «Maintenant, l'I.S.», *I.S.*, n.° 9, (agosto de 1964), p. 5.

EL ÚLTIMO CONCIERTO DE LOS SEX PISTOLS

p. 37. «advertencia a aquellos.» Vaneigem, «Commentaires contre l'urbanisme», *I.S.*, n.° 6, (agosto de 1961), p. 37; Gray, p. 130.

p. 39. Matt Groening, tira cómica, «Storefront of Doom», *L.A. Reader* (3 de agosto de 1984), copyright 1984 de Matt Groening, reproducido con permiso del autor.
p. 43. John Berger, «Lost Prophest», p. 600.
p. 44. Póster del *Atelier populaire*, «une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent» (frase tomada de un discurso del presidente Charles de Gaulle, 24 de mayo de 1968).
p. 45. Jamie Reid, cartel publicitario de los Sex Pistols, reproducido con permiso del autor, cortesía de Jon Savage.
p. 50. Cartel anunciador anónimo de tres conciertos de las Slits, cortesía de Jon Savage.
p. 52. Quantick, «Punky Adventures on the Wheels of Peel», p. 12.
pp. 54-55. Warner Communications, «Entertainment», pp. 10-11, cortesía de Bruce McGregor.
p. 55. Fotografía de los Penguins, cortesía de Michael Ochs Archives.
p. 56. «British ad in 1957.» De Jorn y Debord, *Fin de Copenhague*.
pp. 56-57. Drabble, pp. 59-60.
p. 58. Camus. *The Rebel* (Nueva York, Vintage, 1956), p. 276 [Ed. esp. *El hombre rebelde*. Trad. de Luis Echávarri. Madrid, Alianza, 1986].
p. 63. «Le Bruit et la fureur», *I.S.*, n.° 1 (junio de 1958), p. 6; Knabb, p. 42.
pp. 65-66. Wenner, «Pete Townshend», pp. 108, 127.
pp. 71-73. «Road Runner», letra y música de Jonathan Richman, copyright 1975 de Modern Love Songs, utilizado con permiso de Joel S. Turtle, Administrations.
p. 75. Vaneigem, *Traité*, pp. 180-181; *Revolution*, p. 134.
p. 76. T.V. Smith, «One Chord Wonders», reproducido con permiso del autor.
p. 77. Adorno, p. 57.
p. 81. Fotografía de Lora Logic, cortesía de Rough Trade Records.
p. 82. Vaneigem, *Traité*, p. 15; *Revolution*, p. 12.
pp. 86-87. Acerca del «snuff rock», *KILL IT*, n. p.
pp. 88-89. Muddy Wehara, tira cómica, «No Future for You», publicado primeramente en japonés en *Music Magazine* (Tokio, junio de 1986), trad. ingl. de Toru Mitsui, cortesía de Wehara y Mitsui.
p. 91. «Jodiendo el sistema con Dick Clark», en Lester Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, ed. Greil Marcus (Nueva York, Knopf, 1987), p. 137.
pp. 101. Afrika Bambaataa y Bill Laswell, «World Destruction», copyright 1984 de OAO Music/BMI.
p. 103. Norman Cohn, p. 280.
pp. 109-110. Marx, «Contribution», *Early Writings*, p. 254.
p. 110. Debord, *Société*, tesis n.° 34.
p. 113. Milosz, p. 55.
p. 114. Ascherson, p. 16.
pp. 114-117. Debord. *Société*, números 30, 4, 8, 9.
p. 118. Marx, *Capital*, pp. 163-164.
p. 125. Huelsenbeck, *Deutschland müss untergehen!*, pp. 7-8. Trad. ingl. de Jeffrey Faude.
p. 125. Steve Jones, Paul Cook, John Lydon y John Beverly, «Bodies».
p. 127. «WONDER OF WONDERS.» *Club Dada* (Berlín, 1918), en *Dada Zeitschriften*.
p. 127. Marx, «Contribution», pp. 246-247.
p. 127. Huelsenbeck, *En avant dada*, en Motherwell, p. 44.
p. 130. Fotografía de Rosa Luxemburg, tal como apareció en *King Mob Echo*, tomada por J. P. Nettl, *Rosa Luxemburg* (Londres, Oxford University Press, 1966).
p. 129. Steve Jones, Paul Cook, John Lydon y John Beverly, «Belsen Was a Gas».
p. 131. Debord, *In girum, Oeuvres*, pp. 224 225, 252-253, 237-238.
p. 134. Para «Ejecución nazi de dos partisanos rusos» ver *Flesh and Blood* (Cupertino, Cal., Genotype, 1980), p. 128 (como «Ejecución nazi de dos niños ucranianos»); para la historia que hay detrás de la fotografía ver «Echo of '41 in Minsk: Was the Heroine a Jew?», *New York Times* (15 de septiembre de 1987), p. 1.
p. 135. Lanzmann, pp. 142-143.
pp. 135-136. «Three Glorious Days in a Nazi Prison», *San Francisco Chronicle* (11 de septiembre de 1980), p. 17, reproducido con permiso de United Press International, copyright 1980.
pp. 137-138. T. J. Clark, pp. 209, 236, 233-234, 210.
p. 138. «Jamás olvidaré.» Cita de *Peter Kropotkin's Revolutionary Pamphlets*, ed. Roger N. Baldwin (Nueva York, Dover, 1970), p. 239.
p. 138. «Sur la commune» (18 de marzo de 1962), reproducido en *I.S.* n.° 12 (septiembre de 1969), p. 109; Knabb, pp. 314-315.

p. 141. Debord, *Société*, n.° 43.
p. 144. Matt Groening y Steve Vance, tarjeta de propaganda «Confessions of a Crazed Shopper», copyright 1984 de Matt Groening y Steve Vance, reproducido con permiso de Paper Moon Graphics.
p. 148. Arendt, p. 233.
pp. 149-151. Karp, pp. 31-32.
p. 153. Atilla Kotányi y Vaneigem, «Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire», *I.S.* n.° 6 (agosto de 1961), pp. 16-17; Knabb, pp. 65-66.
pp. 153-154. Debord, *Société*, n.° 17.
p. 154. «factor de conexión reversible.» Debord, «The Situationists and the New Action Forms in Politics and Art», p. 9.
p. 155. Lefebvre, *Position*, p. 195.
p. 156. Póster anunciando el número 11 de *I.S.*, cortesía del International Institut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.
p. 160. Lefebvre, *Les Temps des mépris*, pp. 157-160.
pp. 162-163. T. J. Clark, p. 236. «Para el consumidor pequeñoburgués de cultura del siglo XX, la forma más asequible de arte popular ha sido la música negra norteamericana, y de ahí es de donde saqué mi idea de la vehemencia colectiva: de esos tipos de blues que se cantan y se gritan, de reunirse improvisadamente para tocar, de la manera en que Charlie Parker abordaba los temas y las armonías de la música blanca popular, de Little Richard y Fats Domino. Pero esta lista de nombres puede dar lugar, aquí más que en ninguna otra parte, a equívoco: el efecto del que estamos hablando no conduce, la mayor parte de las veces, a "obras maestras", y puede encontrarse casi por doquier, rodeado con frecuencia de pura basura» (p. 310, n. 61).
p. 165. Kurt Tucholsky, «Danton's Death», trad. ingl. de John Willett en su *Art and Politics in the Weimar Period*, p. 57, copyright 1978 de Pantheon Books, una sección de Random House, Inc.

ROSTROS

p. 169. Fotografía de Johnny Rotten tomada por Dennis Morris, reproducida con permiso del autor.
p. 170. Fotografía de Hennings, cortesía de Hans J. Kleinschmidt.
p. 171. Fotografía de Ball, cortesía de Hans J. Kleinschmidt.

p. 172. Fotografía de Huelsenbeck sacada de *Phantastische gebete*, 2.ª ed. (Berlín, 1920), cortesía de Hans J. Kleinschmidt.
p. 173. Fotograma ampliado de Chtcheglov de la película de Debord, *In girum*, en *Oeuvres*.
p. 174. Fotograma ampliado de Bernstein y otros de la película de Debord, *Sur le passage*, en *Contre le cinéma*.
p. 175. Fotografía de una punk de Londres tomada por Val Hennesey, *In the Gutter* (Londres, Quartet/Namara Group, 1978), p. 73, copyright 1978 de Val Hennesey.
p. 176. Retrato de Saint-Just sacado de Ernest Hamel, *Histoire de Saint-Just* (Bruselas, 1860), portada.

LEYENDAS DE LIBERTAD

p. 179. Debord, página de *Mémoirs*.
p. 180. Vaneigem, *Traité*, p. 276; *Revolution*, p. 205.
p. 181. Debord, página de *Mémoires*.
p. 169. Ilustraciones de «L'Urbanisme unitaire à la fin des années 50», *I.S.*, n.° 3 (diciembre de 1959), pp. 14-15.
p. 185. Debord y Wolman, «Mode d'emploi détournement», *Les Lèvres nues*, n.° 8 (mayo de 1956), p. 2 ; Berreby, p. 302; Knabb, p. 8.
pp. 185-186. Ivan Chtcheglov (como Gilles Ivain), «Formulaire pour un urbanisme nouveau» (1953), *I.S.*, n.° 1 (junio de 1958), pp. 15-20.
p. 186. Auster, *The Locked Room*, pp. 58-59.
pp. 186-187. Trocchi, «Potlatch–an interpersonal log, *Sigma Portfolio*, noticia n.° 4, p. 4.
p. 187. «El tiempo asusta...» Debord, con Gianfranco Sanguinetti, «Thèses», en *La Veritable Scission dans l'Internationale*, p. 45.
pp. 187-188. Debord, *Sur le passage, Oeuvres*, pp. 17-22; Knabb, pp. 29, 30.
p. 188. Wolman, «liberté PROVISOIRE», *I.L.*, n.° 2; Berreby, p. 154.
p. 188. Debord, *Sur le passage, Oeuvres*, pp. 21-22; Knabb, p. 30.
p. 189. Ilustración con pie de foto tomado de *I.S.*, n.° 8 (enero de 1963), p. 42; trad. ingl. de Gray, p. 69.
p. 190. Citas e ilustraciones (p. 191) de «Le Déclin et la chute de l'economie spectaculaire-marchande», *I.S.*, n.° 10 (marzo de 1966), pp. 3-11; Knabb, pp. 153-159.
p. 192. Ilustración de *I.S.*, n.° 9 (agosto de 1964), p. 37.

p. 193. «Les Mauvais Jours finiront», *I.S.*, n.° 7 (abril de 1962), p. 12; Knabb, p. 84.
p. 193. Debord y Wolman, «Mode», p. 8; Berreby, p. 308; Knabb, p. 18.
p. 194. Comic *detourné*, anónimo. Cortesía de Lang Thompson.
p. 194. «L'Opération contre situationniste dans divers pays», *I.S.*, n.° 8 (enero de 1963), p. 28; Knabb, p. 113.
p. 195. Debord, *Préface*, p. 19.
p. 195. «El dominio.» «Problèmes préliminaires à la construction d'une situation», *I.S.*, n.° 1 (junio de 1958), p. 12; Knabb, p. 44.
p. 196. «Los situacionistas.» «All the King's Men», *I.S.*, n.° 8 (enero de 1963), p. 31; Knabb, pp. 115-116.
pp. 196-197. Debord, «Rapport sur la construction des situations et les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationiste internationale» (junio de 1957), documento preparado para la conferencia fundacional de la IS en Cosio d'Arroscia, Italia, julio de 1957; Berreby, p. 618; Knabb, p. 25.
p. 198. Debord, página de *Mémoires*.

EL HUNDIMIENTO DEL ARTE DEL AYER

p. 203. Obra de El Lissitzky, sacada de Sophie Lissitzky-Kuppers, ed., *El Lissitzky* (Londres, Thames & Hudson, 1980), reproducido con permiso de VEB Verlag der Kunst Dresden.
p. 204. Vargas Llosa, p. 18.
p. 205. «La Révolution d'abord et toujours!», *La Révolution surréaliste*, n.° 5 (París, 15 de octubre de 1925), p. 31. Posteriormente publicado con «What is Dadaism and what does it want in Germany?» en *Heatwave*, n.° 2 (Londres, octubre de 1966), pp. 10-13.
p. 205. «Mi primer artículo.» Lefebvre, *Les Temps des mépris*», pp. 38-39.
p. 205. Lefebvre, «"7 manifestes dada"», pp. 28-30/443-445.
p. 206. Lefebvre, *Position*, p. 229.
p. 207. Huelsenbeck, «Dada, or the Meaning of Chaos», p. 26.
p. 207. Arp, «Dadaland», p. 234.
p. 209. Fotografía del Cabaret Voltaire tomada por Monica Cárdenas, cortesía de Elisabeth Kauffmann Zürich.
pp. 208 209. Arp, «Dadaland», p. 232.
pp. 209-210. Huelsenbeck, *En avant dada*, en Motherwell, p. 23.

pp. 210 211. Ball, 20 de septiembre de 1915, p. 28; 4 de octubre de 1915, p. 30; 11 de octubre de 1915, pp. 32, 49.
p. 216. Poly Styrene, «Oh Bondage Up Yours!», copyright 1977 de Essex Music International/Copyright Control.
p. 217. Ball, 27 de marzo de 1917, p. 101.
p. 219. «él y su hermano Jules.» Naumann; todas las otras fuentes dan «George, el hermano de Janco» debido a un error en el diario de Ball.
pp. 220-221. Ball, pp. 51-52, 54, 57; 9 de enero de 1917, p. 96.
p. 222. Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, hoja de guarda, prob. 1916, publicado en *Dada*, n.° 3 (París, diciembre de 1918).
p. 223. Huelsenbeck, «Das Cabaret Voltaire», *Der Querschilt*, n.° 7 (Berlín, 1927), citado en «The Meister-Dada» de Karin Füllner, y en Sheppard, *New Studies in Dada*, p. 22. Trad. ingl. de Michelle Krisel.
p. 224. Ball, 18 de junio de 1921, p. 210; Elderfield, p. xxvii.
p. 226. Anuncio de Dada Haarwasser, cortesía de Kunsthaus Zürich.
p. 227. Ball, 5 de abril de 1916, p. 59.
p. 227. Debord, *Critique de la séparation*, *Oeuvres*, pp. 48-49.
p. 227-228. Hausmann, «Dadaism and Today's Avant-Garde», p. 800.
p. 228. Debord, con Pierre Canjeurs, «Préliminaires pour une definition de l'unité du programme révolutionnaire», documento preparado para una unión no consumada entre la IS y el grupo francés Socialisme ou barbarie (junio de 1960); Knabb, p. 308.
p. 229. «los ideales de la cultura.» Ball, 16 de junio de 1916, p. 67.
p. 229. Arp, «und dazu das Dada-wort von Hans Arp» (15 de enero de 1966), Arp y Huelsenbeck, *Dada in Zurich*.
p. 230. Ball, p. 8.
p. 230. Ravien Siurlai, *Die Aktion* (Berlín, 5 de junio de 1912).
p. 231. Ball, 5 de marzo de 1916, p. 55; 9 de julio de 1915, p. 25.
p. 232. Ball, 16 de junio de 1916, p. 67; 9 de julio de 1915, p. 25.
p. 233. Marinetti, «Parole in libertà» sin título, de *Parole consonanti vocali numeri in libertà* (Milán, 11 de febrero de 1915), cortesía de Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale.

p. 234. Lenin hablando de la música, tal como aparece citado por Máximo Gorki, en Wilson, *To the Finland Station*, p. 450.

pp. 234-235. Huelsenbeck, *En avant dada*, en Motherwell, p. 32.

pp. 235-236. Huelsenbeck, *Memoirs*, pp. 8, 9-10.

p. 237. Huelsenbeck, «Dada, or the Meaning of Chaos», p. 27; *Memoirs*, p. xxxiii.

pp. 238-239. Ball, pp. 66-67; 18 de junio de 1916, p. 67; 24 de mayo de 1916, p. 64.

p. 240. Fotografía de Tristan Tzara, cortesía de la Fondation Arp, Clamart, Francia.

p. 240. Máscara de Tzara hecha por Marcel Janco, cortesía de Dadi Janco, Janco Dada Museum, Ein Hod, Israel.

p. 240. Fotografía de una víctima de la guerra sacada de Ernst Friedrich, *Drieg dem Drieg!* (Berlín, 1924), edición facsímil con el título de *War against War!* (Seattle, Real Comet Press, 1987), p. 220, reproducido con autorización del editor.

p. 240. Foto collage de Hannah Höch, *Fröliche Dame*, colección privada, reproducida con autorización.

pp. 241-242. Robinson, p. 43.

pp. 241-242. Walker, pp. 105 106.

pp. 242 244. Huelsenbeck, *En avant dada*, en Motherwell, p. 26.

p. 245. Collage de texto y foto de Hugo Ball en *Dadaco* (Munich, 1920), en *Dada Zeitschriften*.

p. 247. Karl Kraus, hoja suelta tras la p. 90; p. 89.

p. 248. Huelsenbeck, *En avant dada*, en Motherwell, p. 26. Incluye pasajes trad. por John Rockwell, de la edición facsímil, p. 34.

p. 250. «What is Dadaism», en Huelsenbeck, *En avant dada*, en Motherwell, pp. 41-42.

p. 251. Foto collage de John Heartfield en *Dadaco*.

p. 252. Huelsenbeck citado en Hans J. Kleinschmidt, «Berlin Dada», en Stephen C. Foster y Rudolf Kuenzli, eds., *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt* (Madison, Wisconsin, Coda, 1979), p. 164.

p. 252. Huelsenbeck, «Was wolte expressionismus», 12 de abril de 1918, *Dada Almanach*, p. 34, trad. ingl. de Ralph Manheim en Motherwell como «Collective Dada Manifesto», con fecha errónea de 1920, pp. 242-243.

pp. 252. Huelsenbeck, «Erste dadarede in Deutschland», febrero de 1918, *Dada Almanach*, pp. 105-106.

pp. 253-254. Jung, «The Concept of the Collective Unconscious», pp. 66-67.

p. 255. Fotografía del senador Alben Barkley, cortesía de National Archives, Washington D.D.

pp. 256-257. Huelsenbeck, «On Leaving America for Good» (1969), en *Memoirs*, p. 187.

p. 257. Vaneigem, *Traité*, p. 186; *Revolution*, p. 137; *King Mob Echo*.

p. 259. Para el *Cabaret Voltaire* de Janco, ver *Marcel Janco* (Tel Aviv, Masada, 1982), p. 20.

p. 260. Ball, p. 67.

EL ARTE DEL HUNDIMIENTO DEL AYER

p. 264. Isou, «Creations», pp. 796:797. Gran parte de la información bibliográfica que sigue acerca de Isou está extraída de Jean-Paul Curtay, *La poésie lettriste*; la mayor parte de los artículos más escandalosos proceden de Nicholas Clairon, «The Messiah of Lettrism», *Commentary* (agosto de 1949), pp. 183 184.

p. 267. Diagrama sacado de Isou, *Introduction*, en Curtay, p. 249, reproducido con autorización.

p. 269. Fotografía de Isou sacada de sus *Fondements pour la transformation intégrale du théatre* (París, Bordas, 1953), portada.

p. 271. Maurice Nadeau, «Les "lettristes" chahutent une lecture de Tzara au Vieux Colombier», *Combat* (22 de enero de 1946), p. 1.

p. 272. «poesía *estheperiste*.» Isou, «Creations», p. 796.

p. 273. «en cama agonizando.» Nicholas Turbrugg, «The Limitations of Lettrism-An Interview with Henri Chopin», en Foster, p. 64.

p. 275. Páginas de Pomerand, *Saint ghetto des prêts*. Comentario de Curtay, «Super-Writing 1983-America 1683», en Foster, p. 64.

p. 279. Deborah Chessler, «It's Too Soon to Know», copyright 1948 de Edward M. Morris Co./BMI.

p. 281. Fotografía de los Orioles y Deborah Chessler, cortesía de Jonas Bernholm, de Mr R&B Records.

p. 284. Fotografía del juicio de los lagnitas, *Combat* (8 de mayo de 1951). p. 1.

p. 284. Fotografía de Starkweather y Fugate, UPI/Bettmann, Newsphotos.
p. 287. Primera plana del periódico de Kingston, cortesía del *Daily Gleaner.*
pp. 288-291. «Notre programme» (Isou), *Front de la jeunesse,* n.° 1 (1950), en Brau, *Cours, camarade,* pp. 288-290, trad. ingl. de Adam Cornford.
p. 293. Adorno, p. 93.
p. 294. Brau, *Cours, camarade,* p. 166. Unos pocos meses antes de su muerte, ocurrida en 1985, Brau se encontró con Isou en la inauguración de una exposición; no se habían hablado en años. «Dijiste que nos darías la inmortalidad –dijo Brau–. ¿Dónde está?» Luego se fueron a echar un trago.
p. 294. «Comenzó por el principio.» Ver Wolman, «Introduction à Wolman» («Isou était une fin, au début il y avait Wolman») y Jean-Louis Brau (firmado como «****») y CP-Matricon, «Pour un mort syntethique», ambos en *Ur,* n.° 1 (París, 1950), en Wolman, *Résumé,* pp. 10-12, 17-19, y Wolman, «La Mégapneumie», *Ou,* n.° 32 (Bruselas, junio de 1967), en Wolman, *Résumé,* p. 16.
p. 295. «un suspiro gigante.» David Seaman, «Letterism–A Stream That Runs Its Own Course», en Foster, p. 18.
p. 295. Póster del Tabou en Wolman, *Résumé,* p. 13. La reconstrucción de acontecimientos ocurridos en el Tabou se basa en Brau, *Instrumentation verbale,* y en Wolman, *Improvisations–Mégapneumes.*
p. 297. Fotografía de Wolman en *Ion,* cortesía de Luc Sante.
p. 298. Isou, «Les grandes poètes lettristes», *Bizarre,* n.° 32-33 (1964), en Wolman, *Résumé,* p. 10.

EL ASALTO A NOTRE-DAME

pp. 299-300. «Today Easter Day». En Marien, «Le chemin de la croix (VII)», p. 36; Berreby, p. 26. Trad. ingl. de Adam Cornford.
p. 301. Fotografía de los conspiradores de Notre-Dame procedente de *Combat* (12 de abril de 1950), p. 2.
p. 302-303. «Lettre de André Breton», *Combat* (12 de abril de 1950), p. 2; trad. ingl. en «The Notre-Dame Scandal», *Transition,* n.° 6 (París, 1950), p. 135.
p. 303. Postal de Postmoderns Post Cards.
pp. 303-304. El doctor Micoud citado en «Quand la justice est en folie», *Combat* (19 de abril de 1950), p. 1, y «The Notre Dame Scandal», pp. 136-138.
p. 304. Mourre, *In Spite of Blasphemy,* pp. 206-207. Existen bastantes citas breves de este libro de las que no se da referencia cuando siguen el curso de la narrativa de Mourre.
p. 306. Mourre, p. 214, 227.
p. 308. Mourre, p. 28.
pp. 312-313. Mourre, p. 115.
p. 315. Mourre, p. 170.
p. 320. Lerner, pp. 134-138.
p. 321. Anuncio, cortesía de Kit Rachlis y el *Village Voice.*
p. 322. Norman Cohn, p. 177; *King Mob Echo.*
p. 323. David E. Apter, «The Old Anarchism and the New», en Apter y James Joll, eds., *Anarchism Today* (Garden City: Doubleday, 1971), p. 13.
p. 323. Nick Cohn, *Awopbopaloobop,* p. 219.
p. 325. Mourre, p. 205.
p. 327. Hausmann, «Club Dada Berlin, 1918-1921» (26 de julio de 1966), en *Dada Berlin,* p. 5.
p. 327. Pico della Mirandola, en Lerner, p. 241.
p. 328. James Wolcott, «Kiss Me You Fool: Sex Pistols '77», *Village Voice* (21 de septiembre de 1977), p. 53.
p. 329. «No le eches la culpa a un parque temático.» Richard Corliss, «Keeping the Customer Satisfied», crítica de *Indiana Jones y el templo maldito,* en *Time* (21 de mayo de 1984), p. 83.
p. 331. «All the King's Men», *I.S.,* n.° 8 (enero de 1963), pp. 31-32.
p. 332. «Notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prêtre», *La Révolution surréaliste,* n.° 8 (París, 1 de diciembre de 1926), p. 13.
p. 332. Péret, *Combat* (14 de abril de 1950), p. 2.
p. 332. «carecía de precedentes.» Mourre dijo lo mismo. «¿Se da cuenta? –le dijo al doctor Micoud–. ¡Soy el primero que se ha atrevido a hacer eso! ¡Ponerse en pie y hablar en Notre-Dame! ¡En esa nave!» «The Notre-Dame Scandal», p. 137.
p. 333. Marx, «Contribution», pp. 242-244.
pp. 333-334. Debord, *Société,* n.° 138.
p. 335. Versiones de la proclama de Baader en la Catedral de Berlín: Alfred Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Nueva York, Arno, 1968, orig. 1936), pp. 24-25; Richter, p. 127;

Hausmann, «Club Dada. Berlin, 1918-1920», en Raabe, p. 227; Sheppard, *New Studies*, p. 172-173.

pp. 335-336. Hausmann, *Courrier Dada*, pp. 74-75, trad. en Richter, p. 125.

p. 337. Vera Broido-Cohn, en «Johannes Baader», *The Twenties in Berlin*, p. 4.

p. 338. Fotografía de Grosz, cortesía de Estate of George Grosz, Princeton, Nueva Jersey.

p. 338. Portada de *Time*, 30 de noviembre de 1981, copyright 1981 de Time Inc., todos los derechos reservados, reproducido con autorización.

p. 339. Grosz, collage sobre papel sin título, paradero actual desconocido, tomado de Joshua Kind, «The Unknown Grosz», *Studio International* (Londres, marzo de 1967), p. 144.

p. 340. Baader, Hausmann, Huelsenbeck, «Legen sie ihr geld in dada an!», *Der Dada*, n.° 1 (Berlín 1919), en *Dada Zeitschriften*, trad. ingl. de Gabrielle Bennett en Lippard, pp. 55-56.

p. 342. Fotografía de Baader sacada de Huelsenbeck, *Dada Almanach*, después de la p. 32.

p. 343. Norman Cohn, pp. 148-149.

p. 343. «Lieu de recontre supposé des internationaux situationnistes à Paris», junto a «Nos buts et nos méthods dans le scandale de Strasbourg», *I.S.*, n.° 11 (octubre de 1967), p. 25, cito pasaje de Norman Cohn, 2.ª ed., pp. 318-319.

EL MAQUE Y CHARLIE CHAPLIN

p. 345. Ver varias crónicas desde Cannes de R.-M. Arlaud, *Combat* (14-22 de abril de 1951), p. 2.

p. 345. Maurice Schèrer, «Isou ou les choses telles qu'elles son», *Cahiers du cinéma*, n.° 10 (París, marzo de 1952), pp. 27-32.

p. 348. Fotografía de Berna en *Ion*, cortesía de Luc Sante.

p. 350. Fotografía de Pomerand en *Ion*, cortesía de Luc Sante.

p. 353. Fotografía de Debord en *Ion*, cortesía de Luc Sante.

pp. 354-355. Atkins, pp. 57-58.

pp. 355-358. Debord, *Hurlements, Oeuvres*, pp. 7-14.

p. 357. Debord y Wolman, «Pourquoi le lettrisme?», *Potlatch*, p. 154.

p. 363. «Finis les pieds plats», *I.L.*, n.° 1 (noviembre de 1952); Berreby, pp. 147, 262 (reproducción del panfleto). Trad. ingl. de Sophie Rosenberg. Ver también Wolman, *Résumé*, pp. 26-29; *Combat* (30 de octubre de 1952), p. 1; y *Combat* (1 de noviembre de 1952), p. 2. Unos meses más tarde, Pauline Kael se unió a la crítica de la IL a Chaplin y a *Candilejas* en «Some Notes on Chaplin's *Limelight*», su primera crítica publicada: «El público minoritario siempre ha estado fascinado por los fotogramas que revelaban la belleza de Chaplin: la profundidad y expresividad que había detrás de su maquillaje de vagabundo; casi todos se encontraban completamente satisfechos con la máscara de comedia. En un atisbo casual creímos haber percibido un semblante trágico bajo la máscara. Ahora Chaplin nos ha mostrado su rostro para que lo miremos durante demasiado tiempo –la cara se mantiene delante de la cámara para que se la admire prolongadamente– y el egotismo de su autorrevelación ha corrompido la belleza trágica. La ilusión, el misterio, han desaparecido... y con ellos, posiblemente, también una buena parte del público minoritario.» *City Lights*, n.° 3 (San Francisco, primavera de 1953), p. 56.

p. 365. Jim Ryan, «Fast Living Update», reproducido con autorización del autor, todos los derechos reservados.

p. 364 366. «Position de l'Internationale lettriste», carta rechazada por *Combat* (2 de noviembre de 1952), en *I.L.*, n.° 1; Berreby, p. 151. Trad. ingl. de Sophie Rosenberg.

p. 366. *I.S.*, n.° 1 (junio de 1958), junto a la p. 30.

RASTROS DEL CARMÍN (EN UN CIGARRILLO)

p. 367. Fotograma ampliado de Michèle Bernstein tomado de la película de Debord *Sur le passage, Contre le cinéma.*

p. 368. Vaneigem, *Traité*, p. 186; *Révolution*, p. 138.

p. 368. «la violencia de los delincuentes.» «Les Mauvais Jours finiront», *I.S.*, n.° 7 (abril de 1962), p. 16.

p. 369. «... une idée neuve en Europe», *Potlatch*, pp. 45-46.

p. 370. Wolman a Brau, en Brau, *Cours, camarade*, p. 66, trad. ingl. de Sophie Rosenberg.

p. 371. «la primera revolución, se dijo a sí misma la IL.» «Los apóstoles se tenían mutua devoción porque les embargaba la sensación de estar descubriendo verdades hasta entonces desconocidas...; de tales grupos Isaiah Berlin ha escrito: "Aquellos que nunca han estado bajo el hechizo de este tipo de ilusión, ni siquiera por un breve tiempo, nunca han conocido la verdadera felicidad intelectual"», Noel Annan, «Et Tu, Anthony», *New York Review of Books* (22 de octubre de 1987).

p. 372. Fotografía de Mension y Fred tomada por Ed van der Elsken, en *Parijs!*, reproducida con permiso del autor.
p. 371. «las catacumbas de la cultura visible.» «L'Aventure», *I.S.*, n.º 5 (diciembre de 1960), p. 3.
p. 373. «A la Porte» (29 de junio de 1954), *Potlatch*, p. 19.
p. 374. Debord, *In girum, Oeuvres*, pp. 236, 244.
p. 374. «dejar rastros.» «manifeste», *I.L.*, n.º 2 (febrero de 1953); Berreby, p. 154.
p. 376. Vanderhaeghe, pp. 90-91.
p. 379. Debord. «Déclaration sur l'experience de la dérive», citado en Jorn, *Pour la forme*, p. 126; Berreby, p. 539.
p. 380. Colin Newman y Graham Lewis, «I Am the Fly», copyright 1978 de Carlin Music Corporation, citado con permiso de Carbert Music Inc. y Carlin Music Corporation (G.B.), Administration, todos los derechos reservados.
p. 380. Tommy Boyce y Bobby Hart, «Theme from The Monkees», copyright 1966 de Screen Gems-EMI Music Inc.
p. 381. Mension, «grève générale», *I.L.*, n.º 2; Berreby p. 155,
p. 382. Debord, «La Valeur éducative», *Potlatch*, pp. 101, 123.
p. 383. Debord, *In girum, Oeuvres*, p. 240.
p. 383. Debord y Wolman, «Pourquoi le lettrisme?», *Potlatch*, p. 162, trad. ingl. de Sophie Rosenberg.
p. 384. Chtcheglov, «Formulaire», *I.S.*, n.º 1, p. 25.
p. 384. «36 rue de Morillons», *Potlatch*, p. 54.
pp. 384-385. Debord, *In girum, Oeuvres*, p. 247.
p. 386. Auster, *In the Country of Last Things*, pp. 6-7.
p. 386. Chtcheglov, «Lettres de loin», *I.S.*, n.º 9 (agosto de 1964), p. 38
p. 387. Debord, *In girum, Oeuvres*, pp. 246-247.
p. 388. Debord, *Société*, n.º 12.
p. 388. Pegatina de la IL, cortesía de Michèle Bernstein.
pp. 389-390. Citas de «manifeste», *I.L.*, n.º 2 (febrero de 1953); Berreby, p. 154.
p. 391. Página de Wolman, *Duhring Duhring*, cortesía de Jacques Spiess.
p. 392. «Tenía veintisiete años.» «La Rétraite», *Potlatch*, n.º 28 (22 de mayo de 1957); *Potlatch*, p. 231.
p. 393. Wolman, «Intervention de Wolman» (septiembre de 1956); Berreby, pp. 596-598.
p. 394. «la nueva belleza.» Debord, contribución a «fragments de recherches pour un comportement prochain», *I.L.*, n.º 2 (febrero de 1953); Berreby, p. 155.

p. 395. Chtcheglov, «Formulaire», *I.S.*, n.º 1, pp. 15-17.
p. 397. Dibujo de Le Corbusier, cortesía de la Fondation Le Corbusier.
p. 399. Wolman, *scotch art*, cortesía de Michèle Bernstein y del artista.
p. 404. «La Division du travail» (9 de septiembre de 1955), *Potlatch*, p. 169.
p. 405. Debord, «Pour en finir avec le confort nihiliste», Berreby, p. 156.
p. 406. Fotografía de Colin Donellan tomada por Slim Hewitt, *Picture Post* (Londres, 10 de octubre de 1953), cortesía de Bettmann Archives/BBC Hulton.
p. 407. Fotografía del café Moineau tomada por Ed van der Elsken, en *Parijs!*, reproducida con permiso del autor.
p. 409. Debord, *Sur le passage, Oeuvres*, p. 25.
p. 409. *Potlatch*, p. 54.
p. 411. Trocchi, *Cain's Book*, pp. 236, 218.
p. 413. Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.º 9 (noviembre de 1956), p. 10; Berreby, p. 316.
pp. 413-414. Thomas de Quincey, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, trad. de Luis Lozaya (Madrid, Alianza, 1990).
p. 419. Debord, «Théorie», p. 6; Berreby, p. 312.
p. 419. Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres nues*, n.º 6 (septiembre de 1955), p. 14; Berreby, p. 291.
p. 414. «una atmósfera.» Debord, «Théorie», p. 9; Berreby, p. 315.
p. 415. «la mayor dificultad.» Debord, «Introduction», pp. 12, 13; Berreby, pp. 289, 190.
p. 416. Adorno, p. 48.
p. 416. Debord, «Le rôle de "Potlatch" autrefois et maintenant», *Potlatch*, n.º 1, nueva serie (Amsterdam, 15 de julio de 1959); Berreby, p. 253.
pp. 417-419. Ilustraciones: Debord, «The Naked City» (París: MIBI, mayo de 1957), en Jorn, *Pour la forme*, y Berreby, pp. 536-537, cortesía de Mark Francis y el Musée national d'art moderne, París; ilustración procedente de *I.S.* n.º 1 (junio de 1958), p. 28; idea de Alfred Wegener del desplazamiento de los continentes, adaptado de Claude Allègre, *The Behavior of the Earth* (Cambridge, Harvard University Press, 1988), p. 6.
p. 419. D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (Nueva York, Viking, 1964, orig. 1923), pp. 44-45.

p. 419. Mauss, p. 103, n. 128; p. 108, n. 171.
pp. 420-422. Bataille, «La noción del gasto». *Obras escogidas*, pp. 37-58.
p. 423. Croce, p. 35.
p. 425. «Les Cathares avaient raison», *Potlatch*, pp. 33-34.
p. 426. Debord y Wolman, «Mode», pp. 4-5; Berreby, pp. 304-305.
p. 427. Le Roy Ladurie, pp. 332, 325, 252-353, 327.
p. 430. Primera página de *Potlatch*, cortesía de Gil J Wolman.
p. 432. Vaneigem, en «La Cinquième conférénce de l'I.S. a Göteborg», *I.S.*, n.° 7 (abril de 1962), p. 27.
p. 433. Bernstein, *Tous les chevaux du roi*, p. 43.
pp. 433-434. «Géopolitique de l'hibernation», *I.S.*, n.° 7 (abril de 1962), p. 9; Knabb, p. 81.
p. 434. «El mundo del que hablamos ("La Technique de l'isolement")», *I.S.*, n.° 9 (agosto de 1964), pp. 6-7; Gray, p. 82.
p. 435. Ilustración de «Géopolitique de l'hibernation», *I.S.*, n.° 7, p. 4.
p. 436. Breton, contribución a «Sur certaines possibilities d'embellissement irrationnel d'une ville», *Le Surréalisme au service de la révolution*, n.° 6 (París, mayo de 1933), p. 18.
p. 438. «Project d'embelissements rationnels de la ville de Paris», *Potlatch*, pp. 177-180, trad. ingl. de Adam Cornford.
p. 440. Gray, p. 84.
p. 441. Gray, notas inéditas, cortesía de Alexander Trocchi.
p. 441. Debord, «For a Revolutionary Judgement of Art» (febrero de 1961); en Knabb, p. 312.
p. 442. AFGES, *Le retour de la colonne Durutti* (André Bertrand), p. 4.
p. 443. AFGES, *De la misère en milieu étudiant* (Mustapha Khayati), Knabb, pp. 319-337.
p. 445. Juez Llabador, citado en IS (G.B.), *Ten Days*, p. 1.
p. 445. «Creen.» IS, *Ten Days*, p. 24, sacado de Norman Cohn.
p. 450. Bernstein, *Tous les chevaux du roi*, pp. 29-30, y en *Ten Days*, p. 18.
p. 452. Bertrand, *Le Retour de la colonne Durutti*, p. 3, cortesía de Steef Davidson.
p. 451. Viénet, p. 15.
p. 453. Morin, citado en «Le Commencement d'une epoch» (Debord), *I.S.*, n.° 12 (septiembre de 1969), pp. 20-21; Knabb, pp. 243-244.
p. 455. «POLITBURO.» Viénet, p. 275; Knabb, p. 354.

p. 455. «Lo que hemos hecho.» Comité Enragés Internationale situationniste, Conseil pour le maintien des occupations, «Addresse à tous les travailleurs» (20 de mayo de 1968), Viénet, pp. 283-284; Knaab, p. 350.
p. 456. «Le Commencement» (Debord), pp. 3-4.
p. 457. Debord, *Sur le passage, Oeuvres*, pp. 28, 29.
p. 457. «Le commencement» (Debord), p. 34.

EPÍLOGO

p. 459. Debord, *Critique, Oeuvres*, p. 45.
p. 461. Mark White, «The Building», copyright 1982 de CNT Productions.
p. 461. Abiezer Coppe, *A Fiery Flying Roll* (1649), citado en Norman Cohn, p. 321.
p. 465. Pegatina «Last Days», cortesía de Jon Savage.
p. 469. Lewis, pp. 71-73.
p. 472. Debord, «La Valeur éducative», citando a Bossuet, *Oraisons funèbres* (1688), *Potlatch*, n.° 16 (26 de enero de 1955); *Potlatch* p. 101.
p. 473. Huelsenbeck, «On Leaving America for Good», en *Memoirs*, p. 189.
p. 473. Ray Lowry, primera viñeta de «note oilskin base», *New Musical Express* (19 de mayo de 1984), reproducido con permiso del autor.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de los años me he beneficiado de la generosidad de mucha gente. Por su apoyo; su provisión de materiales difíciles de encontrar: libros, artículos, panfletos, pósters, obras de arte, cómics, documentos, fechas y cintas; sus lecturas de distintos borradores; su hospitalidad, conversación o dudas, doy las gracias a Dave Allen, Thomas Ammann, Andrew Baumer, Jonas Bernholm de Mr R&B Records, Sara Bershtel y Wendy Wolf de Pantheon Books, Paule-Léon Bisson-Millet, Adam Block, Liz Bordow, Bill Brown, Denis Browne, Mattias Bruner, Bart Bull, Hugo Burnham, Robert Christgau, Bob Cobbing, Michael Conen y Lexy Green de Asta's Records de Oakland, Michael Covino, Elvis Costello, Jean-Paul Curtay, Steef Davidson, Paul de Angelis de E. P. Dutton, Carola Dibbell, Down Home Music de El Cerrito, Melanie Fechner, Dan Franklin y David Godwin de Secker & Warburg, Ken Friedman, Gill Frith, Bernard Gendron del Centro de Estudios del Siglo Veinte de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee, Andy Gill, John Goddard de Village Music de Mill Valley, Matt Groening, Lawrence Grossberg, Tristan Haan del International Instituut voor Sociale Geschiedenis de Amsterdam, Niko Hansen, A. Hares of Mattoid de Londres, Dick Hebdige, Marina Hirsch, Peter Howard de Serendipity Books de Berkeley, Klaus Humann, David Joselit y Elisabeth Sussman del Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, Scott Kane y Robin Schorr de KALX-FM de Berkeley, Elisabeth Kauffmann de Elisabeth Kauffmann Zürich, Mick Kidd de Biff Comics de Londres, Jon King, Doug Kroll, John Lee de Moe's Books de Berkeley, Michael Lesy, Tom Levin, W. T. Lhamon, Lora Logic, Ray Lowry, Tom Luddy, Daniel Marcus, Eleanore and Gerald Marcus, Marlene Marder, Dave Marsh, Bruce McGregor, B. K. Moran, Lynda Myles, Scott Piering, Carolyn

Porter, Cynthia Rose, Jim Ryan, Luc Sante, Berigan Taylor de Berigan's de Oakland, Paul Thomas, Lang Thompson, Nanos Valaoritis, Anne Wagner, Ed Ward, Steve Wasserman, Muddy Wehara, Larry Wendt, Dave Wheeler y B. George del Archivo de Música Contemporánea de Nueva York, Tony Wilson de Factory Records, y a Langdon Winner. No olvido el estímulo de mi querido amigo y editor, el difunto Bill Whitehead.

No habría llegado a nada sin la ayuda, las estanterías y traducciones, ya fuera por escrito o de viva voz, de Frances Cahn, Adam Cornford, Jeffrey Faude, Jo Anne Fordham, Alice Yaeger Kaplan, Marian Kester, Michelle Krisel, Sophie Rosenberg, Kristin Ross, Fred Vermorel y Tom Ward. Tampoco sin la supervisión de directores y redactores jefe de revistas, que me dieron la oportunidad de juguetear con mis temas en público: en *Another Room*, Lucy Childs y Michael Mallery; en *Artforum*, Ingrid Sischy, David Frankel y Melissa Harris; en el Boston Phoenix (y después en el *Village Voice*), Kit Rachlis; en el *L.A. Weekly*, Michael Ventura; el personal de *Music Magazine* de Tokio; el personal de *New Formations* de Londres; en *New West/California*, Jon Carroll, Nancy Friedman, Janet Duckworth y Bill Broyles; el personal de «Nightline»; en *Raw*, Art Spiegelman y Françoise Mouly; el personal de *Rock & Roll Confidential*; en *Rolling Stone*, Barbara Downey Landau y Jann Wenner; con «Surface Tension» de Sidney, Tony McGregor y Virginia Madsen; en *Touch* de Londres, Jon Wozencroft; en *Threepenny Review*, Wendy Lesser; en *Triquarterly*, Jonathan Brendt, Jon Schiller y Anne Marie Zwierzyna; en el *Village Voice*, M. Mark y Doug Simmons. Recibí sobrios consejos y un entusiasmo jamás imaginado de parte de mi agente, Wendy Weil, sus colaboradores Julian Bach y Norin Lucas, y de su representante en Londres, Anthony Goff. Nancy Laley, mi mecanógrafa, estuvo a la altura de las circunstancias.

De no haber sido por Lindsay Waters, de Harvard University Press, dudo que este libro hubiera podido concluirse. Joyce Backman lo editó y Gwen Frankfeldt lo diseñó con el mismo espíritu con que fue escrito. Tengo presente el apoyo de Paul Adams, Nancy Clemente, Susan Metzger y Claire Silvers; más que nada aprecio el que depositaran un interés que iba más allá del meramente profesional en lo que yo intentaba hacer.

Tengo contraída una deuda especial con aquellos miembros de la Internacional Letrista y de la Internacional Situacionista que me ofrecieron su amistad, sus documentos, sus artefactos y su inconformismo. T. J. Clark, Donald Nicholson-Smith, el difunto Alexander Trocchi, Gil J Wolman, y sobre todo Michele Bernstein. Le debo mucho a David Orr del Pace Trust de Louisville; a Robin Cembalest, por su infatigable investigación en archivos fotográficos y su encantadora presencia; a las bibliotecas de la Universidad de Berkeley, California; a Toru Mitsui; a Howard Hampton; a Geoff Travis de Rough Trade Records, de Londres; a Emily y Cessie; y a Jenny.

Algunas personas no sólo ayudaron, dieron consejos, leyeron borradores o me proporcionaron documentos, sino que hicieron todas y cada una de estas cosas; en palabras de uno de ellos, éramos cómplices. Se trata de Simon Frith, Jim Miller, John Rockwell y Jon Savage. No sólo merecen mi agradecimiento, sino también mi reconocimiento.

ÍNDICE TEMÁTICO

Acraman, Bob, 135-136, 248, 247, 438
Acción Francesa, 304, 309, 311
Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, 77, 80, 82, 87, 182, 379, 416
Adverts, 13, 75, 77, 216, 464
Age d'or, L', 332
Agustín, san, *Confesiones*, 305
Alcazar, 137, 139
alivio del hambre en África, 124, 147
Allman Brothers, *At Fillmore East*, 74
Altman, Roberto, 347, 349
Ambler, Eric, *Cause for Alarm*, 431
anabaptistas, 101, 102, 428
«Anarchy in the U.K.», 10, 13-20, 27, 29, 31, 32, 47, 68, 99, 129, 328, 463, 467
«An Ideal for living», 13
Anscombe, Isabelle, 213
Anticoncept, L', 350, 351, 356
Apollinaire, Guillaume, 219, 220
Aragon, Louis, 207
Arbenz, Jacobo, 28, 406
Arendt, Hannah, 58, 133, 148, 185
Ari Up, 48
Aron, Raymond, 450
Arp, Hans (Jean), 206-208, 212, 217-218, 220, 223, 229, 239, 260 261
Artaud, Antonin, 204, 303
Ascherson, Neal, *The Polish August*, 114
Asesinos (Levantinos), 131, 469
Assassin, The, 108
Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg, 442, 444
Astaire, Fred, 423
Atelier populaire, 41, 44 (ilus.), 215
«At Home He's a Tourist», 13
Atkins, Guy, 354-355
Agustín, san, *Confesiones*, 305
Au Pairs, 13
Auster, Paul, 186, 385
Avalon, Frankie, 67
Avant-Garde Film Club, 351

Baader, Johannes, 127, 248, 334-340, 342 (ilus.)
«Bajo los puentes de París», 220
Bajtin, Mijaíl, 436
Bakunin, Mijaíl, 210, 342-343
Ball, Hugo, 171 (ilus.), 201, 210, 221, 245 (ilus.), 247, 250, 253, 261, 262, 467; y el dadá en el Cabaret Voltaire, 207, 211, 212, 220, 230, 236, 239, 463; diario, *Die Flucht aus der Zeit* (Vuelo más allá del tiempo), 211, 229, 232, 234, 239, 241; y Hennings,

211, 217, 223, 230; poemas sonoros, 214, 231, 236, 244; *Byzantinisches Christenum*, 224; y fundación del dadá, 223-224, 225-226, 227; y la política, 231, 253-254, 260; y Huelsenbeck, 236; acerca del arte y la herejía, 241
Bangs, Lester, 91
Bardot, Brigitte, 366
«Barister Pardon», 49
Barkley, Alben, 133, 134, 135, 253, 255 (ilus.)
Basie, Count, 279
Bataille, Georges, 420, 421, 422, 453
Baudelaire, Charles, 220, 266, 428
Baudrillard, Jean, 453
Béarn, Henry de, 401
«Beat It», 108
Beatles, 22, 51, 52, 53, 73, 107, 121, 123, 403, 423
«Behind Blue Eyes», 60, 66, 74
Bell, Terrel, 150
«Belsen Was a Gas», 68, 129, 133-136
Benedek, Laslo, 283
Benjamin, Walter, 30; *Dirección única*, 78, 80
Berger, John, 41, 43
Berlé, P. J., 389
Berlin Räte, 139, 334
Berna, Serge, 33, 299, 330, 333, 337, 346, 348 (ilus.), 351, 376, 401; en la película de Debord, 355, 356, 360; escritos, 347; y el asalto a Notre-Dame, 356, 409; y el ataque a Chaplin, 363; y el manifiesto letrista, 389
Bernardo, san, 382, 483, 472
Bernholm, Jonas, 500
Bernstein, Michèlle, 28, 29, 174 (ilus.), 196, 268, 276, 367 (ilus.), 398-403, 437; entrevista con, 398, 400-403, 408; *Tous les chevaux du roi*, 375, 448-450; y el asalto a Notre-Dame, 331; y la IL, 380, 401, 424; y la IS, 375, 448-450; y *La Nuit*, 375, 382, 422, 449; y la película de Debord, 360
Berry, Chuck, 47, 52, 65, 67, 74, 92
Bertrand, André, 442, 446, 447, 448, 452 (ilus.)
Best of Marcel Marceau, The, 359
Bettelheim, Bruno, 58
Bielecki, Czeslaw, 113
«Billie Jean», 109, 124
«Blue Moon of Kentucky», 67
Blum, Léon, 307
«Bodies», 10, 13, 99, 125, 129, 464
«Bon Diue dans le merde, Le», 444
Bonds, Gary «U. S.», 43
«Boredom», 13, 216
«Boring Life, A», 49, 51, 90
Bossuet, Jacques Benique, 382, 383, 408, 472
Bowie, David, 92
Brady, Ian, 40
Brau, Eliane (Eliane Papai), 370, 373, 389
Brau, Jean-Louis, 294, 298, 346; poesía sonora, 294, 295; y el ataque a Chaplin, 363; y la IL, 370, 373, 389
«Breakdown», 90
Breton, André, 99, 205, 207, 212, 215, 288, 398, 436; y el asalto a Notre-Dame, 303; y el letrismo 273, 274. *Ver también* surrealismo
Broido-Cohn, Vera, 337
Brown, Bernard E., *Protest in Paris*, 41
Brown, James, 52, 71
Bruant, Aristide, 220
bruitismo, 242-243
Brzezinski, Zbigniew, 42
«Building, The», 461, 462, 463
Bundy, Theodore, 285
Buñuel, Luis, 17, 26, 332
Burnham, Walter Dean, 287
Buster, Prince, 49
Buzzcocks, 13, 77, 90, 216

Cabaret Voltaire, 209 (ilus.), 210, 214, 224, 228, 232, 239, 246, 258, 260, 276, 374; ambiente y diversión, 206-208, 218-223, 224-225, 229, 243-244, 252, 368, 443, 463; fundación de, 206-207, 212. *Ver también* dadá
Cabaret Voltaire, cuadro, 218, 259
Cabaret Voltaire, Ein Hod, 219
Cabaret Voltaire, grupo musical, 214
Cabaret Voltaire, revista, 217
Cage, John, 359
Cahiers du cinéma, 346
Cain, James, *El cartero siempre llama dos veces*, 223
Cale, John, 70
Camus, Albert, 272, 324, 325; *El hombre rebelde*, 58
«Canaille, La», 137
Candilejas, 362, 363
Captain Beefheart, 51, 73
Carné, Marcel, 132, 358
Carroll, Lewis, 449
cátaros, 29, 425-429, 432, 436, 461, 469
Chairs Missing, 13
Chandler, Raymond, *El sueño eterno*, 222
Chaplin, Charlie, 345, 356, 362, 366, 373, 383, 409
Char, René, 277, 303
Charles, Ray, 52
Checker, Chubby, 268
Chelsea, 22
Chessler, Deborah, 278, 281 (ilus.)
Chien andalou, Un, 17
Chinoise, La, 384
Chtcheglov, Ivan («Gilles Ivain»), 173 (ilus.), 185, 186, 331, 373, 386, 387, 401, 467; «Fórmula para un nuevo urbanismo», 185-186, 189, 371, 379, 408; exclusión de la IL, 384, 409; lenguaje de, 384, 386; locura, 386, 408-409; acerca de la arquitectura y la utopía, 395-396, 410
«Ciudad Radiante», 395
cinéma discrépant, 263, 345, 352
Clairvaux, Bernard de. *Ver* Bernardo
Clanton, Jimmy, 67
Clark, Dick, 91
Clark, Larry, *Tulsa*, 17, 403
Clark, T. J., 163, 450; *The Painting of Modern Life*, 137, 138, 160, 162, 163; y Debord, 163
Clash, 13, 20, 21, 47, 49, 78, 90
Clemenceau, Georges, 140
Clift, Montgomery, 423
Club Dadá de Berlín, 127, 248, 276, 326, 335, 373
Club de los Fracasados («Circle de ratés»), 325, 326, 329, 330
Cocteau, Jean, 270, 345, 346
Cohn, Nik, 104, 105, 130, 323; *Pop from the Beginning*, 104
Cohn, Norman, *En pos del milenio*, 102, 103, 104, 254, 318, 320, 321, 342, 343
Cohn-Bendit, Daniel, 450-451, 453, 454
Columna Vendôme, 154
Combat, 271, 393, 425; cobertura del asalto a Notre-Dame, 301 (ilus.), 302, 303, 332, 333; cobertura de la película de Isou, 346; y el ataque a Chaplin, 364, 366
complejo de viviendas de Pruitt-Igoe, 396
«Complete Control», 13, 90
Comuna (Comuna de París), 138-140, 151, 153-155, 160, 204, 307, 333, 395
conflicto en la Sorbona (mayo del 68), 451, 453-457, 463
Congreso de Artistas Libres (LI, Alba), 392
Conord, André-Frank, 369

Constant (Nieuwenhuys), 393, 412
Cook, Paul, 46, 69, 87, 95
Cooper, Alice, 38
Coppe, Abiezer, 37, 320, 461, 467
Cornford, Adam, 500, 506
Corona, Juan, 283
Cortinas, 85
Costello, Elvis, (Declan McManus), 12, 13, 18, 216, 217
Count Five, 51
Courbet, Gustave, 155
cowboys, 448-452
Crash Darby, 349
Cravan, Arthur, 207, 213, 356
«Crazed Shopper», 144 (ilus.)
Creeping Unknown, The, 250
crímenes de Moors, 38
Critique de la séparation, 227-228, 459
Croce, Arlene, 423
Crossing the Red Sea with the Adverts, 13
Crystals, 105
4' 33'', 359
Curb, Mike, 359
Curtay, Jean-Paul, 274
Curtis, Tony, 268
Czternastek, Joseph, 434

dadá, definiciones, 195-196, 213-214, 235, 250, 255, 256, 340, 362
Dada Almanach, 216, 324
Dadaco, 245 (ilus.), 251 (ilus.)
Dada, champú, 224, 226 (ilus.); 246
Dahou, Mohamed, 369, 380, 389, 408
Daily Gleaner (Kingston), 282, 287 (ilus.)
Damage, 100
Danny and the Juniors, 92
Davidson, Steef, 506
«Day in the Life, A», 53
Dean, James, 285
de Beauvoir, Simone, 274
Debord, Guy-Ernest (Guy), 33, 147, 158, 174 (ilus.), 235, 306, 328, 350, 352, 353 (ilus.), 401, 449, 466, 467, 468, 469: como fundador del SI, 64, 131, 178, 190, 375, 408, 411, 450, 456; textos y obra artística, 64, 195 197, 199-200, 357-358, 382-384, 403, 405-408, 414, 417 (ilus.), 424-425, 473; y el espectáculo, 109-110, 112, 114, 116-117, 138, 153-154, 193, 194, 358; *La Société du spectacle*, 110, 141, 153, 178, 333, 388, 449; y la IL y el letrismo, 131-132, 185, 187-188, 346, 350-351, 358, 362, 375, 389; y el nihilismo, 132, 379, 380; películas, 131-132, 173 y 174 (ilus.) 187-188; *Mémoires*, 177-178, 181, 167 (ilus.), 182, 188, 194, 198 (ilus.), 199, 200, 361 (ilus.), 375, 382, 365 (ilus.), 402, 446, 463; y Lefebvre, 199, 261-262; y el factor de conexión reversible, 255, 256, 257, 350, 380, 387, 403, 410, 439; y Johnny Rotten, 327; y el asalto a Notre-Dame, 331; e Isou, 360; ataque a Chaplin, 363; concepto del ocio, 369, 394, 436-439 y *Potlatch*, 383, 416-418, 424; psicogeografía, 387, 410, 413, 417 (ilus.); y Trocchi, 410-412, 413. *Ver también* las siguientes películas: *Critique de la séparation; Hurlements en faveur de Sade; In girum imus nocte et consumimur igni; Sur le passage...*
Declaración de Port Huron, 190
de Gaulle, Charles, 42, 309, 377, 380, 455
Deneuve, Catherine, 292, 293
de Quincey, Thomas, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, 182, 410, 413-414
dérive, definición, 182, 184
Descartes, René, 215, 324-325, 381
Des **Pres**, Terrence, 58
De **Stijl**, 202
détournement, definición, 182, 184, 193, 396; cómics *détourné*, 192 y 194 (ilus.), 378, 448
Devoto, Howard, 216
Dewey, Melvil, 30
Dictadure lettriste, La, 271
Die Aktion, 230
Dils, 40, 43
Dionisio el Aeropagita, 224, 229
discos en cuyo título aparece la palabra supervivencia, 58-59
Domino, Fats, 268
Donellan, Colin, 404, 406 (ilus.)
«Don't Crash That Dwarf, Hand Me the Pliers», 425
Drabble, Margaret, *The Ice Age*, 55, 56
Dreiser, Theodore, *La hermana Carrie*, 142
Dreyfus, Alfred, 309, 310
Drifters, 52
Duchamp, Marcel, 200, 215
du-duá, 55, 91
Dufrêne, François, 346
Duhring Duhring, 390, 391 (ilus.), 392, 396
Dulles, John Foster, 426
Durkheim, Emile, 420
Durrutti, Buenaventura, 442, 445
Durutti, ver *retour de la colonne Durutti, Le*
Dwinger, Ernest, *Siberian Diary*, 58
Dylan, Bob, 25, 53, 137, 147

«Earth Angel», 105, 107
Eater, 85, 90
Ebert, Friedrich, 126
Eckhart, Meister, 316
«Eighteen», 38
Eisenhower, Dwight D., 11
Eisenstürzende Neubauten (Demolición de nuevos edificios), 105
«Eisiger Wind», 13
Eisner, Kurt, 334
Elderfield, John, 228
Elizabeth II, 18, 43, 45 (ilus.), 215, 362
Elsken, *ver* van der Elsken
Eluard, Paul, 207, 303
Endore, Guy, *El hombre lobo de París*, 140
Enfants du paradis, Les, 132, 356, 358, 387
Engels, Friedrich, 333
Enragés, 41, 453, 455
Ephriam, Jan, 206, 219, 230, 236
Escuela de Frankfurt, 80, 82, 143, 182
espectáculo, *ver* Debord
espartaquistas, 125-128, 165
espiritistas, 118
Essential Logic, 13
Estudiantes por una Sociedad Democrática, 190
esvástica, 84, 130, 271
Eva al desnudo, 346
«Every Picture Tells a Story», 71

factor de conexión reversible, 255, 256, 257, 350, 380, 387, 403, 410, 439
Fairport Convention, 93
«Fairytale in the Supermarket», 13
Faude, Jeffrey, 493
Festival de cine de Cannes (1951), 345, 346, 351
festival de música rock de Jarocin, 115
festival de rock de Altamont, 89
Fielding, Henry, 265
Figaro, Le, 351, 426
Fillon, Jacques, 369, 380, 437
«Fire and Rain», 60, 66
Firesign Theater, 424-425
Fiszbach, Tadeusz, 114
Five Satins, 107
Ford, John, 356
Frampton, Peter, 46
Francis, Mark, 505

Fred (un delincuente), 367, 372 (ilus.), 401, 402
Freidan, Betty, *Mística de la feminidad*, 277
Frente de la Juventud (Insurrección Juvenil), 289-291, 294, 345, 356, 382, 388
Freud, Sigmund, 201, 212, 257; *Moisés y la religión monoteísta*, 96
Frith, Simon, 147-148, 217
«Froggy Went A-Courtain», 24
Fröhliche Dame (Dama feliz), 239, 240 (ilus.)
Fugate, Caril, 17, 282, 284 (ilus.), 285
Funicello, Annette, 109

Gacy, John W., 285
Galbraith, John Kenneth, 448
Galerie Dada, 217, 219
Gallimard, Gaston, 269
Gance, Abel, 346
Gang of Four, 13, 464
«Gary Gilmore's Eyes», 216
Geldof, Bob, 16, 17, 29, 153; concierto Live Aid, 16, 146
Germfree Adolescents, 13
«Get Raped», 90
Giacometti, Alberto, 220
G.I. Blues, 263
Gide, André, 270, 271, 273
Gillett, Charlie, 278, 280
Ginsberg, Allen, 412
Girodias, Maurice, 411
«Gloire», 230, 253
God and the State, 93
Godard, Jean-Luc, 346, 384
«God Save the Queen», 18, 19, 20, 21, 22, 43, 68, 328
Goldthwait, Bob, 214
golpe de Estado en Guatemala (1954), 28 29, 425 426
Gordon, Kim, 60, 349
Gordon, revueltas, 464
Gorin, Jean Pierre, 93
Gospel of Truth, 237, 242
Graff, Gerald, 141
Gray, Christopher, *Leaving the 20th Century*, 40, 185-186, 197, 327, 440-441, 465; y la IS, 445-446, 464
«Great Balls of Fire», 40, 66
Great Rock 'n' Roll Swindle, The, 68
Greenberg, Clement, 182
Griffith, D. W., 345
Groening, Matt, 39 (ilus.), 144 (ilus.)
Grosz, George, 125, 126, 127, 248, 257, 336, 339 (ilus.); y los dadaístas de Berlín, 335; como la Muerte Dadá, 338 (ilus.)
Gospel of Truth, 237, 242
guerra civil española, 332, 442
Guerra del Vietnam, 64, 116, 471

hacienda (utopía), 384, 408
Hacienda, Club nocturno, 473
Hammett, Dashiell, *Cosecha roja*, 222
Hampton, Howard, 137
Hancock, Butch, 139
Harder They Come, The, 283
Hasan i-Sabbah II, 469
Haussmann, Georges Eugène, rediseño de París, 140-141, 151-152, 155, 395, 410
Hausmann, Raoul, 127, 228, 248, 249, 250, 326, 328; poesía letrista, 273; e Isou, 273; y Baader, 336-337; y el manifiesto dadá, 340; y el Club Dadá de Berlín, 373
Heartfield, John, 127, 248, 249
Hegel, G. W. F., 110, 127, 185, 295
Heidegger, Martin, 274, 324
Heikal, Mohamed, *Autumn of Fury: The Assassination of Sadat*, 116
Helms, Jesse, 325
«Henker, Der», 211
Henley, Elmer, Jr., 283, 285
Hennings, Emmy, 170 (ilus.), 206, 211, 218, 220, 230, 253, 261; y Ball, 211, 217, 221, 223, 230
Henzell, Perry, 283
Hermandad del Espíritu Libre, 317, 322, 323, 335, 337, 461, 465, 469; predicaciones, 103, 317-318, 319-321, 327, 347, 371, 428, 446; principios en los que basaba su actuación, 341-342; rechazo del trabajo, 103, 318, 320
«Heroin», 73
Herrand, Marcel, 132
Herzfelde, Wieland, 248, 249
Hilberg, Raul, 135
Hindley, Myra, 38, 77, 80
Hitler, Adolf, 25, 30, 234, 310, 337, 358, 469; pacto con Stalin, 307; y dadá, 253, 254
Hjortsberg, William, *El corazón del ángel*, 223
Hobbes, Thomas, 97, 151
Höch Hannah, 239, 240 (ilus.), 248
Ho Chi Minh, 64
Hoffmann, Stanley, 193
«Hold On, I'm Comin'», 237
«Holidays in the Sun», 18, 19, 25, 30, 31, 84, 129, 136, 247, 463, 464, 469; diseño de la portada, 23
Hollon, Bobbi, 190
Horney, Karen, 256
Huelsenbeck, Richard (Charles R. Hulbeck), 172 (ilus.), 196, 223, 261, 445, 467, 473; y el dadá, 37, 125-128, 206-207, 209-210, 218, 219, 223-229, 236-237, 244-247, 252, 253, 324, 328, 335, 340; textos y poesía , 126-128, 215-217, 237, 249, 258, 465; en el Cabaret Voltaire, 207, 217, 220-222, 443; como psicoanalista, 218, 222, 235-236, 256-257, 473; *Mit Witz, Licht und Grütz* (Memorias de un tamborilero dadá), 220-221; y Ball, 236; y el brutismo, 242 244; y la política, 260
Hugo, Victor, 266
«Human Being», 73
Humanité, L', 302, 426
Hurlements en faveur de Sade, 361 (ilus.), 366, 367, 447

Iacocca, Lee, 112
«I Am a Cliché», 464
«I Am the Fly», 82, 380
«I Don't Like Mondays», 17
«I Hate the Dils», 40
«I Hate the Rich», 40
incidente de Lagny, 282, 284 (ilus.), 285, 286
Indiana Jones y el templo maldito, 329-330
In girum imus nocte et consumimur igni, 132, 173, 188, 375, 377, 383, 386-387, 389
Inkspots, 278
«Institucionalized», 106
Internacional Letrista (IL), 31, 195-197, 341, 387-388, 463, 467, 468; fundación y primeras actividades, 27, 177, 306, 363; manifiestos y objetivos, 32-33, 197, 369-370, 371-372, 374-375, 382-384, 389-390, 395, 404; y Debord, 131, 383; y el arte, 182-184, 187-188, 371, 424; y la *dérive*, 182, 187, 384, 386-387, 395, 410; y el *détournement*, 182, 187, 375, 384, 390, 426, 429, 469; ataque a Chaplin, 363-366, 373, 388; eslóganes y lenguaje, 367-369, 373, 450, 451, 465; y la IS, 375-376, 379, 396, 431, 447, 456, 466; como movimiento juvenil, 382; y el dadá, 382, 436; y el surrealismo,

382; **pegatina**, 388 (ilus.); **congreso de** Alba, 392; el mito del **Paso** del Noroeste, 410, 413, **414**, 415; «Adornos racionales **para** la ciudad de París», 436-438. *Ver también* Notre-Dame, *Potlatch*
Internacional Situacionista (IS), 163, 368, 444, 467, 468; fundación de, 27, 62-64, 131, 178, 190, 376-377, 408, 411; y el surrealismo, 27, 196; y el dadá, 27, 196, 416; y el marxismo, 27, 62, 139, 196, 443, 455; y Saint-Just, 27, 29, 196, 379 y las herejías medievales, 27, 30, 196; y los Sex Pistols, 27, 31, 163, 197; puntos de vista acerca de la revolución y crítica, 37, 189, 194, 376-384, 441, 443; y Debord 64, 131, 178, 190, 408, 411, 456; *détournement* y *dérive*, 193, 343, 414; y la IL, 375 376, 379, 396, 431, 447, 456, 466; y la toma de la Universidad de Estrasburgo, 376-377, 440, 441, 442, 444, 445; y el consumismo, 433-434; el secreto que rodeaba a la, 447, 451, 465; y los Enragés, 455, 456, 464
Internationale lettriste (I.L.), 143, 381, 416; n.° 2, 383, 389; n.° 3, 405
Internationale situationniste (I.S.), 42, 192, 258, 431, 466; n.° 1, 65, 189, 366, 368, 377, 400, 408; n.° 3, 183 (ilus.); n.° 7, 435 (ilus.); n.° 8, 189 (ilus.), 411; n.° 9, 192 (ilus.), 378; n.° 10, 191 (ilus.); n.° 11, 156 (ilus.); n.° 12, 377, 457; n.° 13, 465
In the Country of Last Things (En el país de las últimas cosas), 385
«In the Still of the Nite», 106
Ion, 346, 348 (ilus.), 350 (ilus.), 352, 353 (ilus.), 358, 359, 403
Irving, John, *El mundo según Garp*, 57
Isou, Isidore (Jean-Isidore Goldstein), 264-267 (ilus.), 269 (ilus.), 293, 354, 360; manifiesto, 264, 294, 295; y la fundación del letrismo, 266-276, 286, 288, 325, 326, 344, 360; *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, 250; poemas sonoros y letristas, 271, 273, 295, 296-298, 429; *La Mécanique des femmes*, 272; *Traité d'économie nuclaire*, 288, 356, 364; movimiento del Frente Juvenil, 289-291, 294, 345, 356, 382, 388; y Mourre, 329; películas, 345-346, 351; en la película de Debord, 355, 356, 360; *Contre le cinéma situationiste, neo-nazi*, 360; y el ataque a Chaplin, 364,; y la IL, 366, 373, 381
it falleth like the gentle rain from heaven—The Mekons Story, 462
«It's Too Soon to Know», 222, 278, 286
«I Wish I Was a Mole in the Ground», 24

Jack el Destripador, 90, 410, 465
Jackson, Michael, 107-125, 146, 162, 292, 330, 380
Jackson, Five, 107
Jacques (amigo de Mourre), 311, 312, 313, 314
Jailhouse rock, 264
Janco, Jules, 219, 244
Janco, Marcel, 206, 217, 218, 220, 239, 244, 261, 451; máscaras y disfraces, 239, 240 (ilus.), 244; obra artística, 220, 234
Jarry, Alfred, 220, 355
Joannès, Gérard, 156 (ilus.)
Joel, Billy, 106
John de Leyden (Jan Bockelson), 101, 102, 103, 104, 124, 140, 333, 469
Johnny B. Goode», 67, 68, 69, 73
Johnson, Robert, 30
John Wesley Harding, 53
Jonás, que tendrá veinticinco años en el año 2000, 258
Jones, LaDonna, 123, 146, 380
Jones, Steve, 46, 85, 95
Jordan Playboy, automóvil, 55
Jorn, Asger, 174 (ilus.), 177, 182, 393, 395, 415, 440, 448-449
Joyce, James, 265, 357
Joy Divison, 13, 15
Juan XXIII, 302
Juan Pablo II, 302
Jules et Jim, 208
«Jumpin' Jack Flash», 65
Jung, Carl, 254-256
Jung, Franz, 248, 336

Kael, Pauline, 17, 503
Kandinsky, Wassily, 210, 220
Karp, Walter, 149-151
Kauffmann Zürich, Elisabeth, 497
Keeler, Christine, 192 (ilus.)
Kennedy, John F., 379
Kennedy, Robert F., 290
«Kerb Crawler», 13
Khayati, Mustapha, 443, 444, 446
King Mob, 464
King Mob Echo, 130, 464
Kinks, 92
Kleenex, 13
Kleinschmidt, Hans J., 252, 495, 498
Kotányi, Attila, 138
Kraus, Karl, 247
Krisel, Michelle, 497
Kuron, Jacek, 444

Laboratorios para la Investigación de la Supervivencia, 105
Lacenaire (en *Les enfants du Paradis*), 132, 386-387
Laclos, Choderlos de, Pierre, *Les Liasions dangereuses*, 449
Ladd, Alan, 282, 285
Lamennais, Felicité de, 304
Lanzmann, Claude, 135
Lapassade, Georges, 378
Lautréamont, Conde de, 196, 253, 270
Lawrence, D. H., 419
«Leatherwing Bat, The», 24
Le Corbusier (Charles Jeanneret), 29, 395, 396, 397 (ilus.)
Led Zeppelin, 60, 74
Lefebvre, Henri, 155-160, 202, 208, 218, 286, 451; *Introduction à la critique de la vie quotidienne*, 159; *Le Matérialisme dialectique*, 159, 262; y Debord, 160, 261; y el dadá, 32, 199, 205, 212, 261-262; y el surrealismo, 204-205; y los situacionistas, 159-160, 440, 453
Lejare, Françoise, 389
Lemaitre, Maurice (Moise Bismuth), 289, 295, 296, 364, 373
Lenin, V. I., 126, 139, 234, 252, 373, 412, 443, 447, 455
Lennon, John, 53, 213, 404
Lerner, Robert E., 320, 327
Le Roy, Ladurie, Emmanuel, *Montaillou*, 427
Let it Bleed, 53
letrismo, 298, 367; fundación de, 266-271, 272, 273, 274-276; manifiesto, 402; objetivos, 272-276, 286, 288; poesía del, 271-273, 349-350; y la política, 271; y la vida cotidiana, 350; y los Sex Pistols, 31; y pintarse la cara, 347
Les Lèvres nues, 31
Lewis, Jerry Lee, 40, 52, 67, 71, 237
Libération, 400
Liebknecht, Karl, 126, 128, 165
Liebling, A. J., 85
Liliput, 13, 105
Lissitzky, El, 202, 203 (ilus.)
Little Richard, 52, 67, 104, 305

«Little Village», 67
Loca academia de policía 2 y *3*, 214, 232
Logic, Lora, 15, 78, 81 (ilus.), 216
lollardos, 21, 428, 469
Londons Outrage, 133, 158
«Longest Time, The», 106, 107
Love Generation, 99
Lowry, Ray, 9 y 473 (ilus.)
Lucas, Henry Lee, 285
Luces de la ciudad, 356, 423
«L'Unité d'habitation», 396
Lunsford, Bascom Lamar, 24, 25
Lurkers, 85
Luxemburg, Rosa, 126, 128, 130 (ilus.), 165, 465
Lydon, John, *ver* Rotten, Johnny
Lymon, Frankie, 107

Mabillion, café, 330
«Maggie May», 60, 66, 74
Mallarmé, Stephan, 220, 266
Mankiewicz, Joseph L., 346
Man Ray, 202, 207
Mao Tse-tung, 378
Marbaix, Ghislain de, 301 (ilus.), 330, 346
Marc, O (Marc-Gilbert Guillaumin), 294, 300, 346, 360
Marcuse, Herbert, 80, 289
Marinetti, Filippo, 212, 231, 233 (ilus.), 253
Marsh, Dave, 74
Martin, Ivanhoe *Rhyging* (Ivan Martin), 282, 283, 285, 287 (ilus.)
Martin, J. V., 192 (ilus.)
Marx, Karl/marxismo, 127, 157, 200, 205, 292, 366, 413, 447; *El Capital*, 118; *El manifiesto comunista*, 151; *Manuscritos de economía y filosofía*, 159; poesía de, 350; teoría de la mercancía, 118, 151, 369, 422; y el yo, 109-110, 112; y la alienación, 295; y la religión, 305, 333; y los situacionistas, 27, 62, 139, 196, 443, 455
Matlock, Glen, 46
Matthys, Jan, 102
Mauriac, François, 271
Maurras, Charles, 304, 309, 310, 311
Mauss, Marcel, *The Gift*, 409, 419, 420, 421, 422
Mayo del 68, 27, 40, 155, 163, 258, 294, 398, 439, 471; eslóganes y grafitis, 30, 42, 149, 306, 457; sucesos, 454-457; y la IS, 195, 197, 375, 376-377, 464, 465, 466
McCartney, Paul, 423
McKenzie, Scott, 99
McLaren, Malcolm, como mánager de los New York Dolls, 60; como mánager de los Sex Pistols, 17, 26, 40, 43, 61, 66, 68, 463, 464; diseños para los Sex Pistols, 78; eslóganes, 40, 61, 78; sus tiendas, 9, 10, 21, 38, 39 (ilus.), 465; y la IS, 27, 145, 197, 466
McPhatter, Clyde, 56
Mehring, Walter, 13, 127, 248
Meinhof, Ulrike, 120
Mekons, 13, 462
Méliès, Georges, 356
Melville, Herman, 30
«Memphis Blues Again», 25
Mension, Jean-Michel, 367, 372 (ilus.), 373, 401, 404, 463
Merlin, 411
Metal Box, 82
Micoud, doctor Robert, 303, 304
«Milkcow Blues Boogies», 48, 49
Mills Brothers, 278
Milosz, Czeslaw, *El pensamiento cautivo*, 113, 432
Mirandola, Pico della, 327
Mitsui, Toru, 492
Modern Lovers, 51, 70

mods, 130
Modzelewski, Karol, 444
Moineau, café, 306, 401, 402, 403, 405, 407 (ilus.)
Moles, Abraham, 442
Mona Lisa, 207, 215
Monde, Le, 378, 434
Monde libertaire, Le, 289
Monkees, 68, 380
Monotones, 52
Monty Python, El Circo Volante de, 436
Moore, Scotty, 67
Moreau, Jeanne, 208, 449
Morgenstern, Christian, 220
Morin, Edgar, 453
Mosley, Oswald, 129
Motown Records, 52, 102
Mott the Hoople, 92
Mourre, Michel, 304-333, 437, 467; asalto a Notre-Dame, 299, 300, 301 (ilus.), 352, 304, 327, 331-332, 337, 463; e Isou, 329; *Malgré le blasphème* (A pesar de la blasfemia), 304, 306, 308, 325; y el letrismo, 325; y el marxismo, 311-312
Movimiento para la Libre Expresión, 139, 444, 470, 471
Dantón, 165
Müntzer, Thomas, 210, 333
Mussolini, Benito, 234
«Mystery Train», 25

Nanterre, sucesos de, 453
Nathan, Syd, 146
nazismo, el, y los nazis, 23, 79, 80, 131, 253, 277, 326; aceptación francesa del, 310; atrocidades, 130-135, 271; visión de Jung del, 254-256; y el punk, 130
«Nebraska», 283
Neuss, Wolfgang, 193
«Never Been in a Riot», 13, 462
Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols, 328
Newman, Charles, 141
New Order, 15
New York Dolls, 51, 60, 73, 92
New York Times, 106, 302
Nicholson-Smith, Donald, 450
Nietzsche, Friedrich, 98, 206, 230, 234, 244, 274, 312, 319, 324, 343, 347, 468
Nieuwenhuys, *ver* Constant
«Night and Day, 423
Nisker, Scoop, 439
Nixon, Richard, 362, 370
«No Feelings», 22, 99
«No Fun», 73, 92, 99, 136
«No hay futuro», eslogan, 19-20, 33, 49, 136
«No trabajes nunca», eslogan, 189 (ilus.), 197, 453; de la Hermandad del Espíritu Libre, 103, 318, 320
Nöh Mercy, 231
Nostradamus, 220
Notre-Dame, el asalto a, 299-344, 347, 356, 366, 376, 388, 409, 466; en *Hurlements en faveur de Sade*, 359

Ochs, Michael, 492
«Oh Bondage Up Yours!», 13, 90, 216
«Once Upon a Time in a Living Room», 13, 48
«One Chord Wonders», 75, 90, 464
«Open the Door, Richard», 279
orfanato de Auteuil, 356, 363
«Organt», 333
Orioles, 222, 278, 279, 280, 281 (ilus.), 286
Osmond, Marie, 201
«Ozymandias», 155, 161

Palmolive, 48
Panconi, Claude, 286
París, Comuna de, *ver* Comuna
Parker, Graham, 47

Parole in libertà, 233 (ilus.), 253
Partido Conservador británico (Tory), 147, 152
Pasionaria, la (Dolores Ibárruri), 307, 308, 311
Pater, Walter, 394
Paulhan, Jean, 269, 273
Pauline, Mark, 105
Peel, John, 52, 472
Penguins, 55 (ilus.), 105, 107
Péret, Benjamin, 303, 332
Perkins, Carl, 52
Phillips, Sam, 48, 61, 67, 146
Picabia, Francis, 207
Pickett, Wilson, 47
Picture Post (Londres), 404
PiL, 82
Pinot-Gallizio, Guiseppe, 393
Pío XII, 300
Plastic Ono Band, 53
poesía sonora (letrista), 294-298
Poly Styrene, 87, 161, 215, 216
Pomerand, Gabriel, 270, 274, 295, 347, 349, 350 (ilus.), 373; *Saint ghetto des prêts*, 272, 275 (ilus.); y el asalto a Notre-Dame, 300; y el ataque a Chaplin, 364
Porete, Marguerite, 328; *Le Miroir des simples âmes*, 319
Potlatch, 29, 31, 381, 392, 408, 415-418, 424, 446; n.° 1, 409, 418, 424; n.° 2, 373, 416; n.° 3, 392; n.° 5, 392, 425, 429, 430 (ilus.), 431; n.° 8, 384; n.° 16, 382; n.° 19, 380; n.° 22, 383, 402; n.° 23, 436, 438; n.° 29, 416; «Las mejores noticias de la semana», 370, 392, 393; origen del título, 416-422, 448
Presley, Elvis, 25, 48, 52, 67, 73, 120, 121, 123, 139, 161, 269
«Pretty Vacant», 21, 22, 68, 129
Proyecto Sigma, 411, 423

Quatermass and the Pit (¿Qué sucedió entonces?), 95, 96, 97, 98, 250, 420

Rachlis, Kit, 501
Rada, Pravoslav, 393
Radio Stars, 87
Raincoats, 13
Ramones, 92
Ravachol, Jules, 444, 447
Ravens, 278
Ray, Nicholas, 285
Reagan, Ronald, 108, 148, 149, 153, 460
Rebelde sin causa, 285, 290
Reed, Ishmael, *Mumbo Jumbo*, 222
reggae, 51, 222
«Reet Petite», 21
Reid, Jamie, 22, 23, 43, 327, 465, 492; eslóganes para los Sex Pistols, 306; obra artística, 43, 45 (ilus.), 215, 465; publicaciones, 197, 466
Reinhardt, Max, 165
Reisel, René, 453, 454
Replacements, 74
retour de la colonne Durutti, Le, 440, 442, 446, 448, 452 (ilus.)
«Return the Gift», 13, 464
revolución de noviembre (Alemania, 1918), 126, 334
Revolution, 236
Révolution surréaliste, La, 332
revueltas de Gordon, 464
Revueltas de Watt, 189-190, 192-193, 197
Rhodes, Bernard, 21
Richie, Lionel, 124
Richman, Jonathan, 51, 69, 70, 71
Richter, Hans, 207, 217
«Right to Work», 22
Rimbaud, Arthur, 220, 266, 286, 436
Río Grande, 356
Río Rojo, 423
«Road Runner», 71, 68, 69
Robey, Don, 146
Robinson, Smokey, 155
Rock 'n' Roll, 404
«Rock and Roll Is Here to Stay», 92
rockers, 130
Rockwell, John, 498
Rogers, Ginger, 423
Rohmer, Eric, 346
Rolland, Romain, *Danton*, 165
Rolling Stone Rock Almanac, 48-49
Rolling Stones, 74, 53, 99
Rosenberg, Harlod, 54, 143, 182
Rosenberg, Sophie, 502, 503, 504
Rosenthal, Barbara, 355
Rotten, Johnny (John Lydon), 11, 16, 17, 23, 46, 84, 94, 101, 126, 169 (ilus.), 235, 327, 328, 467, 473; deja los Sex Pistols, 43, 99, 231; exigencias al público, 117, 439, 467; «Soy el anticristo», 9, 14, 15, 33, 68, 107, 328, 466; voz e idea, 17, 20, 23, 26, 27, 32, 37, 128, 134-135, 463, 466-467; y Debord, 327; y el rock'n'roll, 66, 68, 69, 72-73; y PiL, su grupo después de los Sex Pistols, 82
Routine Pleasures, 93
Roux, Jacques, 453
Roxy, club nocturno, 49, 77, 78, 82, 213, 220
Roxy London WC 2, 14, 217
Roxy, Music, 92
Rozanov, Vasily, 75
Ruins: The complete works of God and the State, 93
Rukser, Udo, 216
Rullier, Jean, 300, 330
Ryan, Jim, 365 (ilus.)

Sadat, Anwar, 116
Sagan, Françoise, 274
Saint-Just, Louis-Antoine de, 176 (ilus.), 235, 307, 333, 357, 359, 426; idea de felicidad, 331, 356, 357, 371-373, 379-380, 382, 383, 408; y la IS, 27, 29, 196, 379
Salinger, J. D., 274
Salmon, Joseph, 320
Salvaje, El, 283, 290
«San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)», 99
San Francisco Chronicle, 115, 119, 313, 405
San Francisco Examiner, 83
Sante, Luc, 500, 502
Sartre, Jean-Paul, 272, 324, 443
Savage, Jon, 48, 492, 507
Savio, Mario, 471
Schérer, Maurice (Eric Rohmer), 346
Schneider, Peter, *El saltador del muro*, 84, 221
Schwitters, Kurt, 214
secuestro de un avión de la TWA (1985), 400
Seven Beauties, 58
«Seven Day Weekend», 43
Sex Pistols, 22, 30, 73, 374, 473; música y sonido, 10, 20, 23-24, 73, 306, 469; creación de los, 10-11, 38, 60; exigencias de la música, 11, 14, 16; «a tomar por culo» televisado, 12, 18, 213; prohibición y represión de los, 18, 85, 161; y la negación, 18-20, 22, 25, 26, 27, 73, 80, 84, 121; eslogan de «no hay futuro», 19-20, 49, 136; y el dadá, 27, 31, 128, 199, 215, 247; y la IS, 27, 30, 163, 197; y la IL, 31, 197; imitadores y seguidores, 43, 79, 85, 123, 462, 468; cartel, 45 (ilus.); última actuación y disolución, 46, 48, 68, 101, 131, 132, 231, 328; y el rock'n'roll, 66, 68, 73; violencia por parte de, 94; y la vida cotidiana, 161; eslogan de «cree en las ruinas», 306
Sex, tienda (McLaren), 9, 10, 21, 38, 39 (ilus.), 46, 465

Sgt. Peppers's Lonely Hearts Club Band, 53
Shadows of the Knight, 51
«Shake, Rattle and Roll», 460
Shattuck, Roger, 276, 325
Shoah, 135
Sinan, Rashid al-Din, 131, 468-469
Siurlai, Ravien, 230, 231, 234, 253
Slash, revista, 41, 42
Slaughter and the dogs, 85
Slits, 13, 48-49, 50 (ilus.), 84
Sly and the Family Stone, 53, 107
Smith, Joseph, 334
Smith, T. V., 492
Sniffin' Glue, 215
Sobre la miseria en el medio estudiantil, 440, 446, 451
Solidaridad, 113, 139, 444
Solomons, Steve, 219
Songs for swinging lovers, 87
Sonic Youth, 60, 106
Sottsass, Ettore, Jr., 393
Spector, Phil, 298
Spenser, Brenda, 17
Spielberg, Steven, 329
spivs, 403
«Split», 13
Springsteen, Bruce, 283
Spungen, Nancy, 40, 43
«Stairway to Heaven», 60, 66, 74
Stark Fist of Removal, 280
Starkweather, Charley, 17, 284 (ilus.), 285, 288, 347
Stein, Gertrude, 400
«Stepping Stone», 68
Stevenson, Robert Louis, *La isla del tesoro*, 188, 413
Stewart, Rod, 60, 71, 74
Stooges, 51, 73, 92
Strategies Against Architecture, 105
Strauss, Steve, 204
Streets, 74
Strummer, Joe, 47
Sturges, Preston, 94
«Substitute», 68
Suburban Press, 465
Suburbia, 100
Suicidal Tendencies, 106
Summer, Bernard, 15
Sunday Telegraph (Londres), 442
Sun Records, 71, 146
Sun estudios, 48
Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, 174 (ilus.), 188, 375, 409, 457
surrealismo, 31, 182, 213, 221, 332, 352; como precursor de la IS, 27, 196; y el dadá, 216, 217; y la revolución, 205, 302, 368; y la violencia, 99
Suso, Heinrich, 316, 322, 465; *Das Büchlein der Wahrheit*, 316, 322; *Das Büchlein der Ewigen Weisheit*, 316

Tabou, club, 272, 296 (ilus.), 298, 463
Tacky World, 280
«Tale in Hard Time», 93
Talking Heads, 214
Tanner, Alain, 258
tapiz de Bayeaux, 447
Taylor, Elizabeth, 118, 130
Taylor, James, 60, 74
teddy boys (eduardianos), 38, 130, 403
Teen 'n' Twenty, discoteca, 206, 262
Temptations, 47
Ten Days that Shook the University, 445-446
Tessa, 48
Testigos de Jehová, 119
Thatcher, Margaret, 130, 148, 149
Thérésa, 137, 152, 161, 231
There's a riot goin' on, 53
«32 Weeks», 462
Thiers, Adolph, 138
This Year's Model, 13
Thompson, Gudrun, 100
Thompson, Jim, *1.280 almas*, 223
Thompson, Lang, 496
Thompson, Richard, 93
Three Flames, 279
Thriller, 107, 117, 121, 122
Til, Sonny, 278, 279, 280, 281 (ilus.)
Time, revista, 338 (ilus.)
Time Zone, 101
toma de la Universidad de Estrasburgo, 376-377, 439-446, 464
Tour de feu, La, 286
Touraine, Alain, 453
Townshend, Pete, 10, 65, 66
Tratado de baba y eternidad, 264, 345
Trocchi, Alexander, 28, 187; *Cain's Book*, 411; entrevista con, 410-413
Trotski, León, 447, 455
Trout Mask Replica, 73
Truffaut, François, 208
Tucholsky, Kurt, 165
Turgueniev, Iván, 220
Turner, Big Joe, 460
«Tutti Frutti», 104
TV Guide, 201, 262
Tzara, Tristan (Sami Rosentock), 213, 215, 218, 220, 223, 240 (ilus.), 249, 253, 261; *La fuite* (La huida), 270; lema dadá, 267; poesía, 215, 217, 222; y el Cabaret Voltaire, 207, 228; y Lefebvre, 205

«Ü», 13
Ubú rey, 220, 355
Unknown Pleasures, 13
Ur, 298
Urban, Peter, 40, 41, 43

Vaché, Jacques, 356
Van der Elsken, Ed, 367, 372, 401-403, 407
Vanderhaeghe, Guy, *My present age*, 376
Van der Leun, Gerard, 155
Vaneigem, Raoul, 82, 138, 257-258, 305, 465; *Tratado del saber vivir para el uso de jóvenes generaciones*, 75, 180, 257, 368; y la IS, 432, 442
Vargas Llosa, Mario, *La guerra del fin del mundo*, 204
Velvet Undergound, 51, 53, 70, 73, 74, 92
Ventura, Michael, 53
Véra, 369
Verdun, viaje organizado, 246
Verlaine, Paul, 220, 266
Veuillot, Louis, 137, 138, 161, 231
Viaje a la Luna, 356
Vian, Boris, 272
Vicious, Sid, 40, 46, 68, 94, 129
Viénet, René, 451, 456
Village Voice, 321, 328
Vincent, Gene, 47
Virgin Records, 18
Visiteurs du soir, Les, 358
Viv Albertine, 48
Vociferantes (*Ranters*), 37, 320, 322, 428, 461, 465
Vollmer, Jurgen, 403, 404
Voltaire, 220; *Cándido*, 232, 244
Vom, 40
Von Stroheim, Erich, 345-346
Vox Pop, 231

Wadja, Andrzej, 114
«Wake Up», 13
Walesa, Lech, 114
Walker, Benjamin, 241
Warhol, Andy, 214, 246
Warner Communications, 53-54
Wayne, John, 423
«We Are the World», 124, 147
Wehara, Muddy, 88-89 (ilus.)
Wertmuller, Lina, 58
Westerberg, Paul, 74
Westmoreland, William, 64
Where were you?, 462
White, Mark, 462

ÍNDICE

PRÓLOGO 9

Versión uno
EL ÚLTIMO CONCIERTO DE LOS SEX PISTOLS 35

Versión dos
HISTORIA SECRETA DE UN TIEMPO PASADO
Rostros 169
Leyendas de libertad 177
El hundimiento del arte del ayer 201
El arte del hundimiento del ayer 263
El asalto a Notre-Dame 299
El ataque a Charlie Chaplin 345
Rastros de carmín (en un cigarrillo) 367

EPÍLOGO 459

Obras citadas 475
Fuentes y créditos 491
Agradecimientos 509
Índice 513